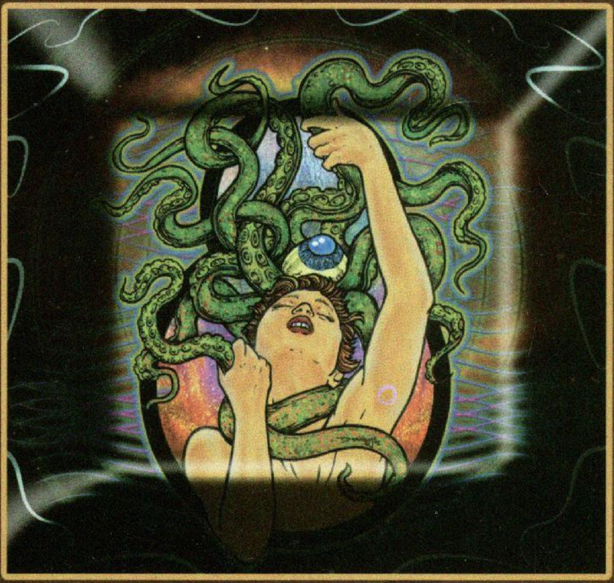
أزمة الإنسان

في الأدب المعاصر



د. يحيى البشتاوي

2006

أزمة الإنسان
في الأدب المعاصر

الدكتور

يحيى سليم البشتاوي

الطبعة الأولى

2014م/1435 هـ

دار ومكتبة الكندي
للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2013/9/3066)

801
البشتاوي، يحيى سليم
أزمة الإنسان في الأدب المعاصر / يحيى سليم البشتاوي، عمان، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2013
( ) ص.
ر.أ.: 2013/9/3066
الواصفات: /الأدب العربي// الفلسفة/

* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

جميع الحقوق محفوظة
Copyright
All rights reserved

الطبعة الأولى

2014م /1435هـ

يحظر نشر أو ترجمة هذا الكتاب أو أي جزء منه، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله على أي وجه، أو بأي طريقة، سواء أكانت الكترونية أم ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل، أو بأي طريقة أخرى، إلا بموافقة الناشر الخطية، وخلاف ذلك يعرض لطائلة المسؤولية.

No part of this book may be published, translated, stored in aretrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or using any other form without acquiring the witten approval from the publisher. Otherwise, the infractor shall be subject to the penalty of law.

دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - تلفاكس: 4640597 6 962+
ص.ب 184248 عمان 11118 الأردن
dar_alkindi@yahoo.com

ISBN: 978-9957-523-50-3

الاهداء

الى بيروت عروس العرب، طائر العنقاء الأزلي،

التي ستبقى عصيّة شامخة في وجه المعتدين ،

الذين كلما ظنوا أن الموت يقترب منها ،

فاذا بها تحيا من جديد...

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	3
المقدمة	7
الفصل الأول:	9
أولا: أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي.	11
ثانيا: جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي.	60
ثالثا: الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي.	91
الفصل الثاني:	123
أولا: أزمة الإنسان في الأدب الرمزي.	125
ثانيا: أزمة الإنسان في الأدب التعبيري.	156
ثالثا: أزمة الإنسان في الأدب الوجودي.	191
رابعا: أزمة الإنسان في أدب اللامعقول.	254

المقدمة :-

شغلت أزمة الإنسان اهتمام الفلاسفة والمفكرين على مر العصور ، فمنذ بدء الخليقة كان الإنسان عرضة لأزمات متلاحقة تدخلت في رسم حركة الوجود الإنساني ، حيث كان لها تداعياتها السلبية والإيجابية على الواقع ، وإذا كانت الدراسات التي عنيت بمشكلات الإنسان قد اتجهت في البداية إلى دراسة الخارج ، اي نحو العالم المادي ، فإن التركيز في الأزمنة الحديثة قد تحول من الطبيعة إلى الإنسان نفسه الذي اصبح محورا للبحث الفلسفي .

وتأتي هذه الدراسة للوقوف على أكبر قدر ممكن من الأزمات الإنسانية ومحاولة دراستها دراسة عميقة ضمن معطيات الفلسفة والأدب ، وقد جاءت على فصلين رئيسيين ، ففي الفصل الأول: سعى المؤلف إلى رصد أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي من خلال عرضه لآراء عدد كبير من الفلاسفة منذ عصر الإغريق القدماء وحتى الوقت الحاضر ، وقد جاء ذلك لكون الفلسفة تجمع امكانية تفسير الماضي تفسيرا صحيحا وامكانية التنبؤ بالمستقبل ، فهي تشكل أساس النظرة إلى العالم ، وبالإمكان أن تعلل علاقة الإنسان بحركة الوجود وبالآخرين والمجتمع ،محاولة بذلك تعليم الإنسان على أن يرى في القديم بذور الجديد .

لقد ركز المؤلف على مناقشة مفاهيم محورية ارتبطت بالواقع الإنساني كظاهرة التشيؤ والإحساس بالعجز والعزلة والخواء الفكري والثقافي وظاهرة انتشار المسوخ ، وصولا إلى دور العولمة وما سمي بالحرب على الإرهاب التي شنتها الولايات المتحدة الأمريكية ، مدفوعة بأعراض مرض الدولة العظمى، وذلك لفرض الهيمنة والسيطرة على العالم وترسيخ فكرة العالم الديموقراطي الليبرالي المؤمرك .

ولم تكن الآلة بمعزل عن ترسيخ أزمة الإنسان ، وإن اشتد تأثيرها بعد الثورة الصناعية ، حيث تعرض المؤلف لذلك من خلال حديثه عن جدلية العلاقة بين

الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي ، محاولا رصد آراء اكبر عدد ممكن من الفلاسفة حول هذا الموضوع ، وقد أكد المؤلف أن حالة التقدم التكنولوجي قد فرضت على الإنسان المعاصر مصاعب كثيرة ، جعلته يعيش ضمن جدلية فلسفية حقيقية أفقدته الثقة بنفسه وبمعقولية وجوده، لا سيما في ظل حالات القلق والاضطراب من الاستخدام اللاإنساني لمنجزات التكنولوجيا .

وبما أن اغتراب الإنسان عن الطبيعة والمجتمع وعن نشاطه الخاص وعن نفسه قد شكل مثاراً للجدل ، فقد أهتم المؤلف بدراسة موضوعة الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي ، محاولاً رصد وجهات النظر الفلسفية حول الاغتراب الذي ألقى بظلاله على الإنسان ،وساهم في تقديم تساؤلات هامة عن مصيره ومستقبله .

وفي الفصل الثاني: ذهب المؤلف إلى دراسة أزمة الإنسان في الأدب المعاصر ومظاهر هذه الأزمة في ألوان مختلفة من الأدب ،منها : الرمزي والتعبيري والوجودي أدب اللامعقول ، وقد جاء ذلك من خلال تقديم نظري للفكر الفلسفي الذي أسس لتلك الألوان الأدبية ، ودراسة مظاهر الأزمة في نصوص أدبية شهيرة تنضوي تحت تلك الألوان أو المذاهب الأدبية ، مع التركيز على النصوص المسرحية منها .

إن هذه الدراسة تسلط الضوء على موضوع ارتبط بالواقع الإنساني ارتباطاً وثيقاً، ولامس دواخل أبناء الجنس البشري على اختلاف فئاتهم ، وهي تهدف إلى رصد أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي وضمن امتدادها التاريخي عبر العصور ، ورصد مدى انعكاسها في المنتج الفني والإبداعي الإنساني بوصفه الشاهد المحسوس على ما في الزمن من تحولات وارهاصات صادمة .

الفصل الأول

أولاً : أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي.

ثانيا :جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكرالفلسفي.

ثالثا: الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي.

الفصل الأول

أولاً: أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي:

تعد مشكلة الإنسان المشكلة الفلسفية الرئيسة التي شغلت اهتمام المفكرين على مر العصور، فمنذ قديم الزمان كان الاهتمام منصباً على دراسة ماهية الحياة الإنسانية وماهية طبيعة الإنسان، وعلاقاته بنفسه وبالآخرين وطبيعة وجوده في الكون، وقد جاءت دراسة أزمة الإنسان وطبيعة وجوده في الفكر الفلسفي نابعة من أن الفلسفة تشكل رؤية عقلانية للعالم، وبالتالي فهي تعد نظرة نوعية تركز على استقصاء مكانة الإنسان وإمكاناته التي تؤهله لمسايرة حركة الوجود الإنساني.

لقد ركزت الفلسفة الإغريقية على عرض أزمات الإنسان في حركة الوجود، ويعد (هيرقليطس)[1] أحد الفلاسفة الذين ركزوا على دراسة الواقع الإنساني، حيث اهتم بدراسة ظاهرة التشيؤ وانعكاساتها على الإنسان.

ويؤكد (هيرقليطس) أن المأساة الكبرى للإنسان تكمن في النائمين، فالنائمون هم المتشيئون الذين يجردون العالم من حقيقته الجوهرية، (والتشيؤ هو أن العلاقة الاجتماعية بين الناس تتخذ شكلاً خيالياً من العلاقة، فتصبح وكأنها علاقة بين الأشياء ومن ثم يعامل الناس، كالأشياء (...)، إن النائمين بحكم انحصارهم في عالمهم الخاص ومصالحهم الذاتية ينظرون إلى البشر على أنهم

---

[1] هيرقليطس: ولد في مدينة أفيسوس بأيونيا حوالي عام 535 أو 540 ق.م، من أسرة ملكية عريقة النسب، شغل منصب الكاهن الأعظم في معبد أرتيميس، لقب بالفيلسوف الغامض ؛ من مؤلفاته : في الطبيعة .

كالأشياء هي موضع الاستعمال)[2]، فظاهرة التشيؤ تقوم من خلال تحول الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة، واتخاذها لوجود مغاير ومستقل يختلف في مزاياه وصفاته عن الواقعي والمألوف في الجانب الإنساني، لذلك فلا عجب أن نجد (هيرقليطس) قد رفض أن يكون نطقنا نطقاً جزئياً وفعلنا فعلا جزئيا، لأن هذا من شأنه أن يحول العلاقات الإنسانية بين البشر إلى علاقات بين أشياء.

إن (هيرقليطس) يلقي على المتشيئين عدداً من الصفات فهم لا يستوعبون جواهر الأشياء ولا يفهمون حقيقة الأمور من حيث هي مترابطة ومتكاملة ولهذا فإن وجودهم أشبه بالعدم، ثم أنهم يصنعون آلهة هي من صنعهم ثم يسجدون لعمل أيديهم ،وتمتد الصنمية عند (هيرقليطس) إلى عبادة العظماء وأقوالهم، فالمتشيئون النائمون يتبعون الشعراء الذين يوجهون شعرهم للسوقة، وبأمل الحصول على رضاهم يزيفون الحقائق في هذه الأشعار ويعتمدون الإثارة[3]، وإزاء ذلك يتحول المتشيئون إلى خنازير برية إذ يفقدوا البعد الروحي الذي من شأنه أن يرفعهم درجات فوق عالمهم الحسي المباشر، ويبقون ينشدون متعهم الرخيصة في أوحالهم إذ لا يرقون بذلك إلى متع العقل والروح وإلى ما فيها من نقاء وصفاء لا سيما بعد أن تستحوذ عليهم العبودية، فقد (فقدوا ذواتهم الأصيلة واكتسبوا ذواتاً زائفة تجعلهم يهربون من أن يعيشوا ذواتهم الحقة. لقد فقدوا الحرية واكتسبوا هذه الذوات المزيفة حتى يتحقق لهم ما أسماه عالم الأمريكي إريك فروم" الهرب من الحرية "وساعتها يقاد الإنسان بعصا الأوامر ويكون أشبه بالحيوان)[4].

---

(2) هيرقليطس، جدل الحب والحرب، ترجمة وتقديم وتعليق. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط2،1983، ص 41.

(3) ينظر. المصدر نفسه، ص (42_43).

(4) مجاهد عبد المنعم مجاهد، تعليق على كتاب جدل الحب والحرب، ص44.

لقد عاش (هيرقليطس) في عصر حروب وثورات مستمرة فضلاً عن ظهور الشخصيات الفردية البارزة، وقد نزع (هيرقليطس) بدوره نحو الفردية التي فرضت عليه نطاقا من العزلة، وهذا التوجه نحو الفردية لم يكن انحرافاً في شخصيته بل كان وازعاً نفسياً ايجابياً يؤكد الذات ومحورها الذي تنطلق منه.

آثر (هيرقليطس) العزلة وأختط لنفسه طريقاً مستقلاً في التفكير، وفي الوقت الذي كان قومه يعبدون الأصنام، لم يساعده عمله ككاهن على تحقيق ما يصبوا إليه من آمال. وقد رأى أن السبيل الوحيد إلى إصلاحهم يكمن في الثورة على تلك القيم المنحرفة المنافية للعقيدة الروحية الخالصة، وعن هذا السبيل كان خروجه على المجتمع وعزوفه عن المنصب الرفيع، وليس في ذلك ما يدعو إلى القول أنه انحراف أو سلبية في العلاج الذي أراده (هيرقليطس)، فالمحاولة لديه تمثلت بتجربة نفسية قاسية ليس من السهل أن تتأتى لرجال السياسة أو القادة مثلاً ممن يمارسون جانباً واحداً من الحياة[5].

ومنذ البدايات الأولى لظهورها ركزت نظرية الوجود على عرض الجوانب المتعلقة بالإنسان، حيث تطرقت إلى أبعاد الإنسان وحدوده وحركته ضمن الوجود الإنساني، ولم تتوقف نظرية الوجود عند ذلك بل اهتمت بدراسة العلاقة فيما بين الإنسان من ناحية، وطبيعته المحيطة به، والمجتمع الذي يعيش فيه، والإله، من ناحية أخرى.

ويعد (بارمنيدس الأيلي)[6] فيلسوف الوجود المحض، حيث وصف بأنه قد جعل الوجود موضوعاً للفكر الخالص، ومنذ ظهوره اتخذت الفلسفة اليونانية

---

(5)ينظر. جعفر آل ياسين، فلاسفة يونانيون – العصر الأول، بغداد: مطبعة الإرشاد، 1971 م، ص 48

(6) بارمنيدس الأيلي: (540 ق.م - ؟) من أسرة عريقة النسب من إيليا في إيطاليا، زار أثينا وقابل (سقراط)، وهو يعد أول من وضع كتاباً في الفلسفة شعراً، ولم يبق من هذه القصيدة سوى مطلعها.

طريقين تمثل الأول بالطريق الذي يقول بالوجود المتغير، بينما تمثل الثاني بالطريق الذي يقول بالوجود الثابت، إن (نقطة البدء في مذهب بارمنيدس هي: "أن الوجود موجود ويستحيل ألا يكون موجوداً. ولقد فهم من فكرة الوجود على أنها ليست تصور منطقي بل إنها تشير إلى فكرة الامتلاء، أي كتلة الموجودات ذاتها في الملاء، أما اللاوجود فلا يوجد على الإطلاق ولا يمكن تصوره في الواقع على أي نحو من الأنحاء. فالوجود موجود، واللا وجود غير موجود البتة)[7]، وقد جعل (بارمنيدس) من مبدأي الذاتية وعدم التناقض أساساً للعقل، واستخدمهما في الكشف عن حقيقة الوجود الذي وصفه بأنه وجود مادي، حيث أنطلق في ذلك من صلة الفكر بالوجود الذي لا يمكن إدراكه إدراكاً منطقياً إلا عن طريق العقل.

وإذا كان أصحاب الاتجاه الطبيعي في الفلسفة اليونانية القديمة، والذين سبقوا كلاً من السفسطائيين و(سقراط)، قد ركزوا في فلسفتهم على عالم الطبيعة الخارجي، عالم الأرض والسماء، فإن أصحاب الاتجاه الإنساني قد أكدوا في فلسفتهم على تفسير الوجود الإنساني بدلا من الوجود الطبيعي، مركزين في بحثهم على الذات الإنسانية.

فقد أسست فلسفة السفسطائيين و (سقراط) أسس الفلسفة العملية وأصول الجدل والأخلاق، فكانت فلسفتهم تحولاً من دراسة الخارج إلى دراسة الداخل الإنساني، (إن البعد الداخلي للإنسان ليس بعداً مكانياً، وإنما هو بعد روحي يعبر عن عمق الحياة الباطنية للإنسان. وحتى حينما يكون المرء مندمجا في الجماعة منغمرا في تيار الحياة الجمعية، فإنه قد تجيء عليه لحظات يعاني فيها بعمق تجربة

---

(7) حربي عباس عطيتو ،ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان ، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية ، 1992م، ص94

الوحدة في المجتمع، وليست الوحدة مجرد انعزال، وإنما هي تعبير عن ذلك البعد الداخلي الذي نتحرك عبره)[8].

كان للسفسطائيين دورهم في تغيير مجرى النظرة الفلسفية القديمة، وذلك حينما أكدوا أهمية مكانة الإنسان في الوجود، فاهتموا بدراسته وبمعرفة لحضارته التي أبدعها من دين ولغة وفن وشعر وأخلاق وسياسة، حيث كانت غايتهم من ذلك عملية نفعية، وبالتالي اتجهوا نحو الحياة العملية دون الفلسفة النظرية، وقد تجلت آراؤهم واضحة في تعاليم (بروتاغوراس) [9] التي أطاحت بكل حقيقة موضوعية توجد مستقلة عن الذات الفردية، إذ يصبح الفكر متمركزاً حول الذات أو الإنسان الذي ينظر إليه كقوة فاعلة في العالم لا يمكن قهرها، (إن إعلان بروتاغوراس بأن الإنسان مقياس كل شيء هو التأكيد المطلق للمبادئ الذاتية والمتمركزة حول الذات، إذ جعلت هذه المبادئ من الإنسان أن يحمل وحده عبء وضعه البشري، وإنسانيته بما فيها من نزعات وشهوات وتحمل مسؤولية، فلا شأن لإرادة الآلهة أو لإرادة أي سلطة أخرى في سعي الإنسان إلى تحقيق ما يراه هو، حقاً أو عدلاً. بحيث رجعت نتيجة هذا الموقف في نهاية الأمر تصف الحركة الفكرية التي ظهرت في الحضارة اليونانية بأنها تبحث عن الإنسان كانسان، وتعزيز إيمان الإنسان بنفسه، وبقدرته على سيادة مصيره، والتحكم بالأقدار)[10]، فالإنسان هو الذي يحكم على الأشياء الموجودة بأنها موجودة، وعلى غير الموجود منها بأنه ليس موجوداً، وكان مما ترتب على ذلك هو انتقال مشكلة المعرفة من الموضوع المدرك إلى الذات المدركة.

---

(8) زكريا ابراهيم، مشكلة الإنسان، القاهرة:مكتبة مصر ،ب ت، ص29.

(9) بروتاغوراس:(490 -420ق.م) من أقدم الفلاسفة السفسطائيين، ولد في أبديرا في اليونان، عاصر سقراط ومات غرقا في سفينة هرب فيها من محاكمته بسبب انكاره للآلهة ،من مؤلفاته:عن الحقيقة ،في الوجود.

(10) فيصل عباس ، الفلسفة والإنسان – جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة ، بيروت : دار الفكر العربي، ط1، 1996 م، ص81.

لقد وضع (بروتاغوراس) النظام الاجتماعي فوق الاختلافات الفردية، واعتقد أن كرامة الإنسان تقوم على الرابطة التي تربطه بالآخرين، وتجعله قادراً على ممارسة الحياة المدنية، فما يرفع الإنسان فوق الحيوانية هو القوانين والمؤسسات الاجتماعية، فالبشر جميعاً يشاركون بالعدالة بفضل جوهرهم الإنساني بالذات[11].

إن السفسطائية هي فلسفة حضارة وثورة على السلبية التي من شأنها أن تجعل من الإنسان مجرد كائن متفرج لا يهتم بما يجري حوله من أحداث، وهي في الوقت نفسه لها جوانبها السلبية، فقد أثار إتباعها الشكوك حول الأنظمة والسلطات الدينية القائمة، وزعزعوا كيان التربية وهدموا القيم الإنسانية المرتبطة بالدين والأخلاق.

وإذا كان (سقراط)[12] قد هاجم السفسطائية في البداية هو و(أفلاطون)، فذلك لأنه لم يدرك بعد المعنى العميق الذي ترمز إليه، ومع ذلك فقد أثرت السفسطائية على (سقراط) بعد أن مهد أتباعها الطريق نحو إيجاد مثل راسخة في تفكير الإنسان وسلوكه، وقد أثرت فلسفة سقراط في تكوين فلسفة الوجود لا سيما حينما اتجهت الدراسات الفلسفية إلى محاولة الوقوف على طبيعة الذات البشرية.

---

(11) ينظر . شارل فرنر، الفلسفة اليونانية، ترجمة. تيسير شيخ الأرض، بيروت: دار الأنوار، ط1، 1968، ص 55.

(12) سقراط: ولد في أثينا حوالي 470 ق. م، كان أبوه نحاتاً وقد أخذ هذه المهنة عنه، ويقال أنه علم نفسه بنفسه، وكان على علاقة بالسفسطائيين وقد تميز أثناء مسيرته الفلسفية بالنظرة النقدية اللاذعة، انتقد النظام الديمقراطي الأثيني مما أدى إلى سجنه والحكم عليه بالإعدام عام 399 ق. م.

لقد استبق (سقراط) المدرستين الرواقية والكلبية، إذ شارك الكلبيين عدم اكتراثهم بمتع الدنيا،وشارك الرواقيين الحرص على الفضيلة بوصفها الخير الأسمى، وبذلك فقد اهتم بالبحث عن تعريفات للمفاهيم الأخلاقية كالاعتدال والصداقة والشجاعة، وركز على ضرورة اكتساب المعرفة كي لا يرتكب الإنسان الخطيئة بسبب الجهل، فالخير هو المعرفة، والارتباط بين الخير والمعرفة من العلاقات المميزة للفكر اليوناني طوال عهوده(13).

إن أزمة الإنسان عند (سقراط) هي في حقيقتها أزمة فكرية، إذ أن حقيقة الوجود لا يمكن لها أن تتكشف إلا عن طريق العقل المضاء بالمعرفة، والذي يولد لدى الإنسان حالة الإيمان بالمثل والقيم الإنسانية السامية التي يتطلب تحقيقها الشجاعة في طرح الأفكار الفلسفية التي من شأنها أن توصل الفلاسفة والمجددين إلى الموت، وهكذا كان الأمر مع (سقراط) الذي حكم عليه القضاة بالموت بسبب أفكاره وطروحاته الفلسفية.

لقد وضع (سقراط) العقل فوق العادات وفوق الخوف من الآلهة، وذهب إلى أن كافة الأمور في المجتمع تخضع لقوانين عامة، ولا يستحق الإنسان أن يكون جديراً بإنسانيته إلا عندما يسعى للوقوف على القوانين العامة لارتباطه بما يحيط به، وقد أكد أن العقلانية مبدأ جوهري في الوجود الإنساني مما جعل ممثلو الطبقة السائدة يشعرون بأن العقل يمكن أن يغدو سلاحاً رهيباً موجهاً ضدهم(14)، فكان موت (سقراط) هو إعلان عن حق الإنسان في حرية الفكر، لذلك فقد

---

(13) ينظر. برتراند رسل، حكمة الغرب ، ج 1 ، ترجمة . فؤاد زكريا ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1983م، ص (98 – 99) .

(14) ينظر . فيصل عباس ، الفلسفة والإنسان..، ص 84 .

حاول أن يقنع أتباعه بأن لا يكون الموت موضع خوف لا سيما حينما يكون نتيجة للمبادئ والالتزام بالخير نحو الإنسان .

إن (سقراط) قد وصل بالعقل إلى القيم المطلقة في مجال الأخلاق، وهذه الأخلاق اتخذت من الفضيلة التي تقوم على العلم مرتكزاً أساسياً لها، وإذا كان (سقراط) قد نظر إلى الطبيعة البشرية بأنها تتكون من الجسم والعقل الذي يسيطر على دوافع الحس ونزواته، فإن الإنسان قد تكون من الروح والجسد معاً، فالروح هي ذلك الجزء الذي يجعل الكائن الحي إنساناً، وتكمن وظيفتها في اكتساب المعرفة الحقة، فإذا حصل المرء على المعرفة كان فاضلاً، وإذا بقي في حالة من الغباء والجهل أصبح رذيلاً أو شريراً. والإنسان يريد الخير دائماً ويهرب من الشر بالضرورة، فمن تبين ماهيته وعرف خيره بما هو إنسان أراده حتماً، أما الشهواني فهو عبد تعس، رجل جهل نفسه وخيره، ولا يعقل أن يرتكب الشر عمداً، وعلى ذلك فالفضيلة علم والرذيلة جهل، وهذا قول مشهور عن (سقراط) يدل على إيمانه بالعقل وحبه للخير[15]، فالقيمة الكبرى لسقراط تتمثل في دفاعه الرائع عن العقل بوصفه المثل الأعلى الذي يمكن له أن يجعل سلوك الإنسان سلوكاً ايجابياً، فالشرير يسلك طريق الشر لجهله بطريق الخير والفضيلة التي من شأنها أن تحقق السعادة للفرد والمجتمع.

أما (أفلاطون)[16] فقد كان أعظم الفلاسفة تأثيراً في مسيرة الفكر الفلسفي، وقد ورث فلسفة (سقراط) وغيره من الفلاسفة السابقين له حيث

---

(15) ينظر. يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، القاهرة : دار المعارف ، ط 6 ، 1979 ، ص 53 .

(16) أفلاطون (427 – 347 ق . م) ولد في مدينة (إيجينا) بالقرب من شاطئ أتيكا من أسرة أرستقراطية ، كان على درجة عالية من الجمال تعادل درجة ثرائه، تأثر بآراء (سقراط) تأثراً كبيراً وبعد وفاته بدأ حياة التنقل والترحال، أنشأ أكاديمية لتدريس الفلسفة في أثينا عام 387 ق م ، من أهم مؤلفاته: الجمهورية.

انطلق من عالم الواقع محاولاً البحث عن الحقيقة المطلقة، فهو يرى في الفلسفة أنها تهيئ إمكانية الاهتداء إلى العدالة الحقيقية وتدعيمها بالنسبة للفرد والمجتمع، وهذا ما قد يفضي إلى معالجة أزمة الإنسان في إطار الجمهورية الفاضلة، فلا (دولة، ولا نظام ولا فرد، يمكن أن يبلغ، أو تبلغ الكمال ما لم تلق مقاليد الأحكام فيها إلى أيدي الفلاسفة القلائل... أو أن يحصل الملوك... بإرشاد إلهي، على محبة حقيقية للفلسفة الصحيحة)[17]، التي يمكن لها أن تكون ذات تأثير في الواقع، وهذه الفلسفة تنطلق من الإيمان بقوة العقل، وهي تحتاج لسلطة سياسية كي تثبت ركائزها في المجتمع لتخلق واقعاً مثالياً يهيئ الأجواء لبناء الدولة المثلى.

والمقاليد السياسية في الدولة المثلى يجب أن تسلم إلى الفلاسفة وذلك لمقدرتهم على إدراك المبادئ التي تقوم عليها الدولة ولاتصافهم بالمعرفة والفضيلة، ولقدرتهم على تصور القوانين وجدارتهم في تطبيقها، فطبقة الحكام عند (أفلاطون) هي إحدى الطبقات الثلاث التي تقوم عليها الدولة، وتليها طبقة الجيش، وطبقة الصناع والعمال.

أما النفس الإنسانية عند(أفلاطون) فهي ثابتة وبسيطة، وهي الجزء الخالد الباقي فينا بعد الموت، بينما الجسد هو الذي يتلاشى ويفنى، وللنفس ثلاث قوى رئيسة هي:

1- القوة الشهوانية: وتتعلق بالشهوات والملذات ووظيفتها رئاسة الوظائف الغذائية واللذية أو الجنسية وتوجد أسفل البطن وفضيلتها العفة.

---

(17) أفلاطون ، جمهورية أفلاطون ، ترجمة. حنا خباز، بيروت: دار الكاتب العربي ، ب ت ، ص 277 .

2 – القوة الغضبية أو الانفعالية: وتتعلق بالغرائز النبيلة والكريمة ومركزها القلب، ومهمتها حفظ كرامة الفرد وفضيلتها الشجاعة.

3- القوة الناطقة أو العاقلة: وهي قوة النظر والتأمل ومركزها في الرأس أو العقل ومهمتها إدراك الحقيقة والكشف عنها، وفضيلتها الحكمة)[18]، وحينما تؤدي قوى النفس وظائفها بشكل كامل يقوم على الانسجام فيما بينها ،فإنها بذلك تحقق السعادة للنفس وترسخ فضيلة العدالة الاجتماعية بين سكان الجمهورية.

إن المشكلة الحقيقية في فلسفة (افلاطون)هي مشكلة سياسية، فهو يسعى من خلال مؤلفاته إلى إنشاء مدينة عادلة تضمن مصلحة الفرد والمجتمع على حد سواء. ونقطة البدء في يوتوبيا (افلاطون) تنطلق من فساد الأوضاع السياسية فسادا يؤدي إلى اليأس من إصلاح الواقع، فتكون نقطة البدء من المثل الأعلى لا من الواقع، من العقل لا من التجربة، وبذلك يكون أفلاطون متمشيا تماما مع فلسفته المثالية، المثل حقيقة، العالم الخارجي أشباح، اليوتوبيا صلاح والواقع فساد (19).

لقد تحدث (افلاطون) في فلسفته عن المثل الثابتة التي تدرك بواسطة العقل في مقابل عالم الحس المتغير، وقد جاء ذلك انعكاسا للنظام الاجتماعي القائم على العبودية، إذ أن نظام الرق كان يشكل جزءا أساسيا من اقتصاد المجتمع الإغريقي، لذلك فقد مثل العبيد بقدراتهم الجسدية الجانب المادي في المجتمع،

---

(18) حربي عباس عطيتو، ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان، ص 254، نقلاً عن:
4 vols , 4 the dit , by B. Jowett , Trans , The Dialogues of Plato,- Plato oxford, 1952, p.p.(444-445).

(19) ينظر. أحمد صبحي، في فلسفة الحضارة – الحضارة الإغريقية ، بيروت: المؤسسة الثقافية الجامعية، 1977 م، ص 100 .

بينما احتقر السادة العمل اليدوي وركزوا على العقل واهتموا بمسائل الفكر ليمثلوا بذلك الجانب الروحي، ويبدو أنه (لا قيمة للإنسان في مدينة أفلاطون من حيث هو إنسان وإنما هو موجود فقط من أجل قيام المدينة وكأنه عدد مجرد أو شكل هندسي لازم لاكتمال المدينة)[20].

لكن (أرسطو)[21] كان على طرف النقيض من أستاذه(افلاطون) في جوانب كثيرة، حيث طور مذهبة الفلسفي الخاص من خلال وقوفه وقوفا راسخا على ارض الواقع، متبنيا في الوقت نفسه موقفا متشككا إزاء نظرية المثل عند (افلاطون).

وقد تحدث(أرسطو) عن الأشياء التي نخشاها بوصفها أشياء فظيعة وهي تلك الشرور التي تلحق الأذى بالإنسان. وذهب إلى أن الخوف هو توقع الشر، ونحن نخشى كافة الشرور من دناءة وفقر ومرض وفقدان الأصدقاء وموت، لكن الإنسان الشجاع لا يعتقد أن كافة هذه الشرور تقلقه، فالخوف من بعضها أمر صائب ونبيل، ومن المؤكد أن الإنسان يخشى أعظمها، فما من أحد غيره يحتمل أن يصمد في مواجهة ما يثير الذعر، ويبقى الموت هو أكثر الأشياء فظاعة لأنه النهاية [22].

إن مفهوم (أرسطو)عن الخير والشر يتأسس على الاعتقاد بأن العقل البشري إرادي، إلا حينما يكون هناك قهر أو جهل، وقد يقترف الإنسان الشر

---

[20] حربي عباس عطيتو ، ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان ، ص 265.

[21] أرسطو طاليس: ولد سنة 385 ق .م في أسطاغيرا، درس في أكاديمية أفلاطون، كان رجل علم واجتهاد يعتزل المدينة وينصرف إلى البحث التأملي، من أهم مؤلفاته: الخطابة، وفي الشعر.

[22] ينظر. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة. كامل يوسف حسين، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1984 م ، ص (61 – 62) .

عامدا إلا إذا كان الإنسان صاحب نفس كبيرة تتمتع بالفضائل الأخلاقية التي تتخذ مكانا وسطا، فهو يرى أن فضيلة الشجاعة الحقة ليست هي العدوانية المتهورة ولا الانسحاب الهياب.

أما (أبيقور)[23] فقد تأثر بالمذهب الذري عند (ديمقريطس)، وكانت فلسفته تنصب على الاهتمام بكل ما يمكن له أن يحقق الطمأنينة للإنسان، ويخلصه من الجهل والخرافات، ومن الخوف من الآلهة والموت الذي بدونه تكون السعادة مستحيلة، لذلك نادى (أبيقور) بالنظرية الذرية بوصفها دواء يشفي من الخرافة التي من شأنها أن تحقق ضروب العذاب والتعاسة والألم للإنسان، وذلك حينما ذهب أتباع هذه النظرية إلى إنكار أية سيطرة للآلهة على الطبيعة أو أي اهتمام بالشؤون الإنسانية.

لقد برر (أبيقور) المتع العقلية القائمة على المثل الأعلى الفردي للإفلات من الألم وتحقيق حالة هدوء ومتعة للروح، فالخير الأسمى عنده هو اللذة التي لولاها لكانت الحياة السعيدة مستحيلة، (غير أنه ليس هناك تناقض بين تأكيد أبيقور من ناحية على أن اللذة هي الهدف من الحياة وأن المثل الأعلى للرجل الحكيم هو من ناحية أخرى الوصول إلى حالة التحرر من القلق التي يمكن للمرء الوصول إليها من خلال قمع الرغبات وقهر المخاوف، ذلك أن حالة التحرر من القلق ليست غاية في ذاتها، وإنما هي تستمد قيمتها فحسب من كونها أداة لبلوغ

---

[23] أبيقور: (342 - 270 ق.م)، ولد لأبوين أثينيين، وعندما بلغ الثامنة عشرة انتقل من ساموس إلى أثينا، ثم رحل بعد وقت قصير إلى آسيا الصغرى، حيث بهرته فلسفة (ديمقريطس)، بعد تجاوزه سن الثلاثين بقليل أسس مدرسة كان مقرها أثينا، عانى طوال حياته من المرض حتى وفاته، من مؤلفاته: الرسالة إلى هيرودتس، ديوجينس اللايرتي.

اللذة)[24]، فاللذة تحرر الإنسان من حالات الألم والاضطراب الذهني ومن الخوف الذي يشكل العقبة الكبرى في سبيل تحقيق السلام العقلي.

لقد مثل الإنسان اليوناني الإنسانية الكاملة بوصفه أنموذج الإنسان الخلاق الذي تتجسد فيه قيمة الحرية وكذلك قيمة الفردية، إنه الإنسان العقلاني الذي يتصف بالوضوح والحرية والتنوير، وفي تلك الحقبة التاريخية من ديموقراطية الرق عند اليونانيين القدماء، بلغت المنجزات الحضارية التي أبدعها الإغريق ذروتها.

وكان من شأن النظام العبودي أن جعل من المستحيل إطلاق قوى إنتاجية جديدة، وبدا الأمر بانهيار نظام المدينة - الدولة في اليونان نتيجة الأحداث السياسية والاجتماعية، حيث أثرت تلك الأزمة على الحياة الروحية وأدت إلى تغيرات في الحياة الفكرية، والعلاقة الجوهرية لانهيار الفكر اليوناني الذي جاء بعد (أرسطو) هي الذاتية المغرقة بمشكلات الحياة الإنسانية، وتعد مشكلة الذاتية الموضوع الأساسي للتفكير الفلسفي في مذاهب الأبيقورية والرواقية والشكية، فأتباع هذه المذاهب يرون في الفلسفة أنها طريقة إرشاد الإنسان لحياة هادئة بعيدة عن الشرور والآلام الإنسانية[25].

وحينما ترسخ هدف الفلسفة القائم على تحديد مكانة الإنسان في العالم وتعليمه كيف يعيش في هذه الحياة، أصبح كل شيء يدور حول الذات الفردية ومصيرها، في محاولة لحل لغز الحياة الإنسانية، ونتيجة للأزمة الروحية التي أصابت المجتمع العبودي ظهرت الأفلاطونية الجديدة في الإسكندرية من خلال

---

(24) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 66.

(25) ينظر. فيصل عباس، الفلسفة والإنسان... ؛ ص 94 .

مؤسسها (أمونيوس ساكاس)، وكان من أهم تلاميذه (أفلوطين)[26] الذي أهتم بعقائد الشرق وتصوفه مما كان له أبلغ الأثر على فلسفته، (والحق أن الأفلاطونية الجديدة كانت فلسفة تعكس مجتمع أنهكه اليأس والإخفاق. هذه الفلسفة اليائسة عن العالم إنما تقوم على اليأس من العقل في التوصل إلى الحقيقة. وهي في سعيها نحو المطلق تشعر بأنه حيث فشل التفكير العقلي فقد تنجح النشوة الروحية)[27]، لذلك سعت إلى ربط الإنسان بالهدف الإلهي محولة الفلسفة إلى دين من خلال خلق أهمية جوهرية للأساطير ذات المغزى الروحي العميق، وهكذا احتل الدين مكانة الفلسفة مما أحدث تحولاً جوهرياً في التفكير الفلسفي انعكس على تصور الوجود الإنساني.

وفي ضوء النزعة العقلية في الفلسفة، شكلت إمكانية الإنسان في معرفة الحقيقة بواسطة العقل تأكيداً على قدرات وامكانات الإنسان اللامحدودة، وقد كان للفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت) دوره في تطوير المنهج العلمي الجديد، وإقامة التصور العقلاني للكون ضمن أسس تحكمها القوانين الطبيعية والميكانيكية وذلك لجعل الحياة الإنسانية أكثر تطوراً ورفاهية، وقد لقي التوجه الديكارتي نحو وظيفة العقل تأثيراً كبيراً على فلاسفة التنوير الذين رأوا أن الإنسان يستطيع أن يتحكم بالكون من خلال العقل، فالعقل هو الذي يجعل من الإنسان محور الاهتمام ومركز الكون.

إن الرؤية العقلانية لفلاسفة التنوير رؤية مادية، تحدد وظيفة العقل وعلاقته بالكون أو الطبيعة المادية، بعيداً عن سلطة الكنيسة وسطوتها على الفكر

---

(26) أفلوطين (204 – 270 م) ولد في مصر، ودرس في الإسكندرية وعاش بها حتى عام 243، سار في ركاب الإمبراطور (جورديان) الثالث في حملة ضد الفرس غير أن هذه المهمة لم تنجح، ثم أستقر له المقام في روما، حيث عاش وقام بالتدريس حتى نهاية حياته، من مؤلفاته: التساعيات.

(27) فيصل عباس، الفلسفة والإنسان... ، ص 96.

الإنساني، ورفض التسليم بما هو متوارث دون إخضاعه لمحك العقل، والحكم على الأشياء في ضوء التجربة الذاتية والإيمان بالقدرة الفائقة على التقدم، وبذلك فقد تجاوزت حركة التنوير المجال الديني البحت وكل النظم السائدة في المجتمع الغربي، لتصل إلى الأنساق السياسية والأخلاقية والعملية بل والجمالية أيضا[28]، ورغم أن مفكري المسيحية قد باركوا مسعى فلاسفة التنوير نحو التقدم، إلا أن الإعلاء من شأن العقل وإغفال دور التدخلِ الإلهي قد جعل فكرة التقدم بديلاً دنيوياً عن فكرة العناية الإلهية.

وكان لأفكار عصر التنوير لاسيما أفكار (جان جاك روسو)[29] أثرها في بناء فلسفة (عمانويل كانت)[30] الذي اهتم بالإنسان المتمدن الذي يعيش في ظروف مجتمع معيّن، حيث أكد أن الحالة المثلى للمجتمع يمكن أن تتجلى في سيادة الأمن والسلام الدائمين بين أفراد المجتمع البشري، وللوصول إلى ذلك فإن الأمر يتطلب أن يتم التركيز على تربية الإنسان تربية صحيحة وبشكل عقلاني، وذلك لبلورة بناء الإنسان ووجوده الأخلاقي.

وبذلك فإن (كانت) قد انطلق من وظيفة العقل ودوره التربوي في بناء المجتمع البشري بناءً أخلاقيا، ذلك أن التربية الأخلاقية تتأسس من خلال المبادئ الأخلاقية السامية التي يكمن أصلها في الإنسان، وقد (لاحظنا إن الأمر المطلق الذي ترتكز عليه الأخلاق عند (كانت) هو مبدأ صوري أو شكلي. وبهذا

---

(28) ينظر، احمد أبو زيد، التنوير في العالم العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، العدد3، يناير - مارس 2001م، ص(31 -32).

(29) جان جاك روسو: (1712 -1778م) ولد في جنيف واستقر في فرنسا، وهو من روّاد الحركة الرومانتيكية، من مؤلفاته: الاعترافات.

(30) عمانويل كانت: (1724 -1804م) فيلسوف وعالم ألماني، مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية، من أهم مؤلفاته: نقد العقل الخالص، نقد العقل العملي، نقد ملكة الحكم.

الوصف يستحيل أن يكون منتمياً إلى ميدان العقل النظري، ما دام هذا العقل منصباً على الظواهر. ويستنتج (كانت) من ذلك أن الإرادة الخيّرة، التي تتحدد بهذا الأمر المطلق، ينبغي أن تنتمي إلى عالم الأشياء في ذاتها. وهنا تتضح لنا أخيراً وظيفة الشيء في ذاته)[31] التي تتبلور من خلال الإنسان كونه فاعل أخلاقي يعبّر عن الإرادة الخيّرة، وبذلك فقد أعاد (كانت) للإنسان اعتباره ككائن ينتمي إلى هذا العالم وجعله غاية في ذاته داعياً إلى احترام الإنسان وتأكيد سيادته.

وقد أثرت فلسفة (كانت) على أتباعه من الفلاسفة، ويبرز من بينهم هيجل (**1770-1831**) الذي يدين لـ(كانت) بمعظم أفكاره الأساسية، وتعد فلسفة (هيجل) نتاجاً متطوراً للفكر البشري المتقدم جدلياً عبر العصور، حيث استوعبت شتى مجالات المعرفة البشرية، مشكلة بذلك انموذجاً معرفياً متكاملاً يعبّر عن محاولة فهم الوجود الإنساني فهما عقلانيا.

يركز (هيجل) في فلسفته على المنهج الجدلي الذي يؤدي إلى المطلق، الذي يصل فيه المسار إلى نهايته، ليصبح الحقيقة الوحيدة، وفي هذه الفكرة كان هيجل متأثراً بـ(اسبينوزا). ويترتب على ذلك إن أي جزء من الكل ليست له في ذاته حقيقة أو معنى فعّال، ولا يكتسب معناه إلا إذا ارتبط بالكون بأكمله. فالفكرة المطلقة عند هيجل هي الفكرة التي تفكر في ذاتها، وهذا مفهوم ميتافيزيقي يناظر إله (أرسطو)، الذي هو كيان منعزل غير معروف، مغلف بفكره الخاص، ويذكرنا بإله (اسبينوزا)، الذي كان هو والكون شيئاً واحداً"[32].

---

[31] برتراند رسل، حكمة الغرب ،ج2، ترجمة. فؤاد زكريا ، الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1983 م، ص166.

[32] ينظر. برتراند رسل ، حكمة الغرب، ج2، ص177.

إن الروح المطلق هي محورٌ من المحاور الفلسفية الهامة في فلسفة (هيجل)، وهذه الفلسفة تتجسد بكل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو نظم إنسانية وفكرية، والقانون الفلسفي الذي يحكم هذه المظاهر هو الجدل، فكل ظواهر الحياة هي انعكاس جدلي للروح المطلق التي (تكون مدركة فقط من خلال تاريخها الخاص، أي من خلال تحول المجرد إلى مجسد، أو الشامل إلى عياني محسوس)[33].

إن الجدل يسهم في إخراج الإنسان من أسره وجموده، وتمكينه من ارتياد آفاق المستقبل وذلك للوصول إلى التقدم والتجديد، فالفكر يكون جدلياً إذا ما تجاوز نفسه، وتمكن من إحداث ثورةٍ جذرية في الوجود الإنساني لخلق الإنسان الشامل عن طريق محاولة إظهار حالة التناهي في الماضي والحاضر معاً.

وقد يصبح التفكير الجدلي سلبياً في ذاته، حينما تصبح وظيفته هي القضاء على ما يشعر به الإنسان في موقفه الطبيعي من ثقة بالذات ورضا عنها واكتفاء بها، وهدم الثقة المرذولة في قدرة الوقائع وفي لغتها، والبرهنة على أن اللاحرية كامنة في قلب الأشياء، إلى حد أن نمو متناقضاتها الباطنة يؤدي بالضرورة إلى تغيّر في الأوضاع القائمة وإصابتها بكارثة حقيقية[34].

وبما أن المنهج الجدلي قد شكل أداة ثورية لتحرر الإنسان من الاستلاب والأوهام التي تحاصره، فإن هيجل بذلك قد ركز من خلال فلسفته العقلانية على وظيفة الإنسان ودوره الحضاري، لاسيما الإنسان صاحب العقل المستنير، وبذلك

---

(33) شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001م، ص105.

(34) ينظر. هربرت ماركوز، العقل والثورة، ترجمة. فؤاد زكريا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص20.

جاءت فلسفته تعبيراً عن بناءٍ شاملٍ يستمد تصوراته من فكرة العقل التي تشكل جوهر الكون.

فالمطلق يسير ضمن عمليات تطوره في سبيل الوصول إلى عملية تحقق تدريجي للذات التي يعني الوصول إليها وصولاً إلى النهاية، والوصول إلى المطلق غير ممكن، لأن الإنسان في حقيقته عاجز أو ميت وظيفياً الأمر الذي لا يؤهل قواه لذلك، فمثلما لا يمكن الوصول إلى صورة المثال في الفن، فإنه لا يمكن للكائن البشري الوصول إلى المطلق.

وقد أخذت فلسفة الحدس دوراً كبيراً في الحقل الفلسفي، حيث وضع الحدسيّون إدراكا حسياً مباشراً للواقع القائم على أساس الحدس، وهذا المفهوم شكل مقدرة خاصة للعقل لا يمكن ردها إلى الخبرة الحسيّة والمعرفة التأملية، وبذلك فقد شكل الحدس طريقة لفهم الحقيقة مباشرة دون استدلال منطقي.

ويعد (آرثور شوبنهاور)[35] أحد الفلاسفة الحدسيين وهو ينتمي إلى الفلسفة المثالية الألمانية، وقد ضمن آراءه في كتابه (العالم كإرادة وتصور) 1819 م، وانطلاقا من تأثره بفلسفة (عمانويل كانت) فقد أنكر (شوبنهاور) الوجود الموضوعي للعالم بذاته، ورأى أن العالم موجود في تصوره فقط، وخارج هذا التصور لا يوجد شيء وكل ما نراه ما هو إلا بدعة ذهنية.

لقد رفض (شوبنهاور) معقولية النظام السائد، وسخر من الفكر الديني حول الحكمة الإلهية الكامنة في صلب الحياة، وذهب إلى أنه حينما يفكر الإنسان فإنه قد يصل إلى معرفة العالم حيث سيدرك بعد معرفته بطلان بواعث الحياة لأنها

---

[35] آرثور شوبنهاور: (1788 -1860) فيلسوف مثالي ألماني كان عدوا للمادية والجدل، وقد شكلت آراؤه الأساس الإيديولوجي لفلسفة نيتشه، من أهم مؤلفاته: العالم كإرادة وتصور 1819 م.

لا تمنحه إلا العذاب، (إن الحياة غبية وتخلو من الهدف والمعنى، إن استمرارها لمشروط بقوة عمياء، إنها إرادة الحياة. والإرادة ليست هي السعادة، بل هي العكس من ذلك إنها مصدر كل التناقضات والعذابات والحرمانات والإفقار، الذي يحتل مكانة في حياة الفرد وحياة الكون. النشاط الحياتي مصدر دائم للشر. إن إرادة الحياة ترتبط بمشاعر ورغبات لها صفة الأنانية)[36].

والإنسان عند (شوبنهاور) هو مصدر الألم والتعاسة، ومشاعر اللذة والسعادة بالنسبة إليه هي مشاعر آنية زائلة، بينما تبقى المعاناة هي المضمون الحقيقي للحياة، وحينما يتظاهر الناس بالسعادة فذلك لأن الحياة خداع دائم، ولا يمكن لها أن تحفظ عهدا للناس، وإن فعلت ذلك فإنها لا تلبث أن تظهر فيما بعد ندم الإنسان إلى ما سعى إليه.

إن (شوبنهاور) يواجه العناية الإلهية بإرادة الحياة، ويرى أن الإنسان كان حرا في جميع الأعمال وأخطرها، ومن العبث أن يخلق لنفسه آلهة يعبدها ويرجوها أن تفعل له ما يستطيع هو نفسه فعله بإرادته الشخصية، فمواقفه التراجيدية بهذه الصورة هي تعبير عن جوهر الحياة.

وقد يقع الإنسان في موقف تراجيدي، وقد يستسلم للأهداف العملية ويعمل من أجلها بطمأنينة وجدية دون الاصطدام مع المحيط، لكن هذه الحياة تعد مملة وفارغة، وتكتسب الحياة أهمية عندما تسيطر على الإنسان مشاعر الشهوة، وبتأثيرها يصبح مصيره مصيرا مأساويا[37]، فالألم هو حقيقة الحياة الفعلية، وهو

---

(36) أ. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما – نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة. ضيف الله مراد، دمشق: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، 2000 م ،ص213.

(37) ينظر : أ . أنيكست ، تاريخ دراسة الدراما... ، ص230.

يتجسد نتيجة لأفعال البشر أنفسهم، لاسيما حينما تتقاطع رغبات الأفراد في المجتمع، ويصبح الشر هو قانون الحياة السائد.

ولم تكن أزمة الإنسان بمعزلٍ عن التأثير في تياري الحداثة وما بعد الحداثة[38] اللذين عنيا وبشكل واضح بوضع رؤية خاصة للوجود والفكر الإنساني، وقد شكل (نيتشه)أهم فلاسفة المشهد الحداثوي، وذلك من خلال طروحاته الفلسفية المتقدمة، حيث رأى (أن الحداثة – حتى الآن- كانت في انتصار الوعي، استلاب الطاقة الإنسانية التي تنفصل عن نفسها وترتد على نفسها حين تتطابق مع إله، مع قوة غير إنسانية على الإنسان أن يخضع لها. لقد قادت الحداثة إلى العدمية، إلى استنفاد الإنسان الذي أسقطت كل قوته على عالم إلهي، على يد المسيحية، وليس له ما يخصه سوى ضعفه، مما يقود إلى انحطاطه والى اضمحلاله المحتوم. إن قلب القيم يفضي إلى نبذ هذا الاستلاب واسترداد الإنسان لكيانه الطبيعي، لطاقته الحيوية، لإرادة القوة لديه)[39]، وبذلك فإن (نيتشه) يقرّ ومن خلال فلسفته العدميّة بموت الحقيقة المطلقة، وأنه لا قيمة للقيم السامية التي ترسخت منذ العصور السالفة، كالإقرار بوجود الإله وبوظيفته، وبضرورة أن يُعبد من قبل الإنسان، لأن هذه القيم أصبحت مع مجيء عصر الحداثة عدماً، ففقدت بذلك معانيها وحقائقها.

---

[38] رأى بعض النقاد أن مصطلح ما بعد الحداثة قد إرتبط ظهوره بالحرب العالمية الثانية، ورأى آخرون أن بدايته جاءت مع سقوط جدار برلين عام 1989م. وواقعياً ارتبط ظهوره بحلول عام 1970 بظهور التفكيكية التي نادى بها جاك دريدا، وقد انتشر المصطلح انتشاراً واسعاً بعد أن نشر المفكر الفرنسي (ليوتار) كتابه postmosel'n Condition عام 1979، وقد ارتبط المصطلح في الثمانينات ببعض المفكرين منهم: بودريار، دريدا، وفوكو.

[39] آلان تورين، نقد الحداثة – الحداثة المظفرة، ج1، ترجمة صيّاح الجهيم، دمشق: وزارة الثقافة، 1998م، ص(137 -138).

ويؤكد (مارتن هيدجر)[40] أن أزمة الحداثة قد تبلورت من خلال المأزق الذي وقعت فيه النزعة الإنسانية، فحين نبذت فكرة الإلهية واستبدل بها الإنسان، أصبح الإنسان مركز الكون، فالبشر ينظرون لأنفسهم بأنهم مقياس كل شيء بدلاً من أن يتبينوا الاختلاف في الوجود، وحينئذٍ فليست التكنولوجيا هي المقابل للنزعة الإنسانية، و إنما تعبر عن نزعة الإنسان في التحكم بالطبيعة، يقول (هيدجر): إن جوهر التكنولوجيا ليس تكنولوجيا، والخروج من هذا المأزق يكمن في تفهم وضعيتنا[41].

وفي الوقت الذي نادت به فلسفة (نيتشه) العدمية بموت الإله، أقرّت بدلاً منه بظهور الإنسان الأقوى، المتفوق على الجماعة أو (السوبرمان)، حيث اشترط عليه لكي تتحقق حريته بأن يتجاوز سلطة الإله ويعلن موته، وبتأكيد (نيتشه) على إرادة القوة، فقد خالف المعايير الأخلاقية وذلك حينما وضع القوة بمواجهة البؤس، مما جعل أخلاق البطل واقعة فيما وراء الخير والشر.

إن تبشير (نيتشه) بالإنسان الأقوى، هو دعوة إلى النخبوية، ورفض لظهور الإنسانية الجماعية، ذلك أن الوظيفة الصحيحة للمجتمع تكمن في ولادة تلك القلة من العظماء الذين يحققون المثل الأعلى الأرستقراطي، وليس بالضرورة أن يكون الإنسان المتفوق رجل دولة أو ديكتاتوراً، إنما أبطال إرادة القوة الحقيقيين هم الأدباء والفنانون كونهم يغنون البشرية روحياً، ويرى البعض أن إنسان (نيتشه) المتفوق هو الأنموذج المثالي للقائد النازي، وبذلك فهو عدو

---

(40) مارتن هيدجر (1889 -1976م) فيلسوف الماني ورائد من روّاد الفلسفة الوجودية، من مؤلفاته: الوجود والزمان، ومبدأ العلة

(41) ينظر. السيد ابراهيم، ما بعد الحداثة –نظرة في تاريخ المفهوم، في: الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير. صالح أبو اصبع وآخرون، عمان: جامعة فيلادلفيا، ط1، 2000م، ص61.

للإنسانية ويزدري الجماعة ويعدها مجموعة من العبيد الذين لا يستحقون غير هذا المصير[42]، وقد أفضت فلسفة (نيتشه) عن الإنسان الأقوى إلى أن يبلور (هيدجر) الجوهر الحقيقي لفلسفته الوجودية القائمة على الذاتية المحضة، مما كان له الأثر في عد (هيدجر) بأنه فيلسوف الحزب النازي ولاسيما حينما وصف الفوهرر (أدولف هتلر) بأنه الحقيقة الألمانية المتجسدة وقانونها، وهو عنده رمز لمفهوم اكبر هو مفهوم الصفوة المختارة القادرة وحدها على إغناء الوجود وإخصابه.

إن ديالكتيك الإلهي والإنساني عند نيتشه قد أدى في نهاية الأمر إلى اختفاء كل من الله والإنسان وراء شبح الإنسان الأعلى الذي لا هو بالإنسان ولا هو بالله، وهكذا بقي (نيتشه) قلقاً معذبا يراوده الحنين إلى الله ويؤرقه الصعود إلى القمم العلياء، وتتنازعه أيضا رغبة عارمة في الانحدار إلى هاوية العدم، من هنا اتخذ إلحاده طابعاً مشوباً بالحنين إلى الله مغايراً لإلحاد (فيورباخ)، فقد حاول (نيتشه) الاستغناء عن الله، لكنه لم يستطع الاستغناء عن وظيفته، حيث بقي عدو الله الحميم أو صديقه اللدود[43].

إن (نيتشه) ومن خلال إعلانه لموت الإله إنما يقر بولادة الإنسان الأقوى ليقوم بالوظائف الوجودية التي أصبح الإله بمعزل عن القيام بها، وبذلك فهو يقر بأن الإنسان الأقوى هو الإله الجديد البديل عن الإله القديم والذي يتمتع بإرادة القوة التي تتعارض مع إرادة الفعل لبلورة الصراع من أجل الوجود، وكان لإعلان (نيتشه) عن موت الإله أثره ببلورة مقولة (موت الحضارة الغربية) التي

(42) ينظر. أ. انيكست، تاريخ دراسة الدراما..، ص(277 -281).

(43) ينظر. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص199.

ترسخت نتيجة لانهيار القيم التقليدية والحقائق الأزلية الأبدية المرتكزة على الديانة المسيحية.

إن القوة الدافعة الكلية للتطور والتي بلورتها فلسفة (نيتشه) من خلال مفهوم إرادة القوة، هي التي عززت عقيدة العود الأبدي لجميع الأشياء مقابل النظرية العلمية للتقدم، ويمكن القول أنه بالنظر إلى حركة التاريخ وارتباطها بعقيدة العود الأبدي، يمكننا أن نتوصل إلى الإقرار بحالة من الموت الوظيفي التي تتأسس نتيجة للتكرار في التاريخ، (وكان نيتشه يؤمن أيضاً بأن عقيدة العود الأبدي هي أقوى تأكيد للحياة. فهي في كل لحظة تربط النهاية بالبدء. وهي تحيا في دارة العود الأبدي. وقد يتفق أن تكون المسافة التي تفصل النهاية (الموت) عن البدء (ولادة جديدة) مسافة واسعة، ولكنها ليست شيئاً إذا كانت الحياة حياة جديدة، حياة لانهائية في الغالب، وبهذا المعنى حياة خالدة)[44].

ومع كثرة التأملات الفلسفية للوقوف على حقيقة الكائن البشري ووظيفته في الوجود، كان للبرجماتية –التي بدأها (شارلز سوندرز بيرس) (1839-1914)، وتبناها من بعده كل من (وليم جيمس) (1842-1910)، (وجون ديوي) (1859-1952) – موقفها من الإنسان، رافضة الاعتماد على أي آراء فلسفية قبلية في حكمها الوظيفي عليه.

وقد أعلت البرجماتية من شأن الإنسان اجتماعياً وبيولوجيا، فمنحته النفوذ والوظيفة المؤثرة، ولكنها بالمقابل حرمته من الناحية الروحية، لأن النفس الإنسانية في المنظار البرجماتي نوع من الحقائق، وهي وظيفة وليست شيئاً آخر، فهي رمز سلوكي من نتاج موقف اجتماعي يتحكم في استمرارها أو عدمه، والإنسان معقد

---

(44) كارل يسبرز، نهج الفلسفة، ترجمة وتقديم. عادل العوا، دمشق: دارالفكر، 1975م، ص 146.

لا يعـــدو أن يكون آلة معقدة، وهو كائن حي طبيعي وطبيعته مرنة قابلة للتشكل[45].

ولم تكن الفلسفة الوجودية بمعزل عن التعرض لأزمة الإنسان المعاصر، وقد ظهرت بذورها منذ الفلسفة الإغريقية القديمة، وكان لفلسفة كل من (ديلثي و نيتشه وبرجسون) أثرها في بلورة الفكر الفلسفي الوجودي، و قد أجمعت الدراسات على أن (سورين كيركيجارد) المولود سنة 1813 م هو الأب الحقيقي للوجودية، إذ كان له الفضل في إرساء تعاليمها.

تركز التجربة الوجودية اهتمامها على الإنسان وعلى أن الوسيلة المثلى لمعرفة الإنسان للعالم ترتبط بها، وهذه التجربة تعد ثورة على نظرية المعرفة، ورد فعل ضد الأهمية التي أضفتـــها عليها الفلـــسفات العقلية، فـــإذا كـان (رينيه ديكارت) قد قال: (أنا أفكر فأنا إذن موجود)، فإن (كيركيجارد) قد ذهب إلى (أنا أفكر فأنا لست موجوداً) وبذلك فأن الوجودية قد أكدت حالة العجز في المذهب العقلي للفلسفة عن تقديم تفسير سليم لمعنى الوجود الإنساني .

إن الوجودية بوصفها فلسفة للحياة قد أكدت وظيفة الإنسان ودوره في حركة الوجود، وكان للتأزم العميق الذي عاشه الإنسان المعاصر بكل مدركاته أثره في ظهور الأفكار الرئيسة التي دارت حولها الفلسفة الوجودية، إضافة إلى أن ظهورها كان نتيجة للثورة على الانغلاق وفي محاولة لتأكيد قدرة الإنسان التي لا تقهر على مقاومة العدم وتجاوزه، بوصف الإنسان هو الوجود الذي يتوقف وجود العالم على ظهوره من وجهة نظر (سارتر)، والواقع أن عدد الفلسفات

---

(45) ينظر، عبد الله حسن الموسوي ، الفلسفة والتربية ومتضمناتها ، في: مستقبل الفلسفة المعاصرة في الوطن العربي والعالم، بغداد: بيت الحكمة ، 2002م، ص360.

وهذه المخاوف على مصير الإنسان لا تقل عن مخاوف الفيلسوف (برتراند رسل)[56] الذي لم يخفِ حالة التعثر المحتملة في مستقبل الإنسان إذا ما اندفعت القوى الكبرى المسيطرة لاتباع سياسات بعيدة عن التفكير السليم قد تقود إلى حرب كونية مدمرة، فقد (لاقت أمم كبيرة عبر التاريخ الاهوال لعدم استعدادها للإعتراف بأن هناك حدوداً لسلطانها. إن فتح العالم والاستيلاء عليه بالقوة طالما كان ارادة حفنة قادت أمة بعد أخرى إلى سقوطها)[57]، وهؤلاء هم صنّاع القرار السياسي الذين يحظون بوظيفة تقرير مصير الإنسان ونهاية العالم طبقاً لمصالحهم الشخصية.

ويعدّ كل من (برديائيف) و(شستوف) من اهم الفلاسفة الوجوديين في روسيا، حيث ناقشا في فلسفتهما الأزمات المرتبطة بالإنسان المعاصر ، و(برديائيف) الذي عاش ثورة اكتوبر في روسيا قد نقل موضوعات الحياة الروحية التي تناولها (دستيوفسكي) في ادبه وقدمها للمجتمع الباريسي، والتي كانت افكارها ضربٌ من افكار الفلسفة الوجودية.

وبقراءتنا المتأنية لفلسفة (بردیائیف) نجده قد اهتم اهتماما بالغا بمناقشة عزلة الإنسان ودورها السلبي في حركة الوجود، ومثلما ذهب الوجوديون إلى تأكيد وظيفة الإنسان كان موقف (بردیائیف) مساوياً لذلك، بل أنه دفع مستوى الإنسان إلى مستوى الخالق رافضاً كل الأفكار الفلسفية التي من شأنها أن تنكر حق الروح في الحرية والاستقلال.

---

[56] برتراند رسل: فيلسوف ورياضي بريطاني شهير وداعية من ابطال الدعوة لحرية الإنسان، ولد عام 1872، واحتل في عصره مقاماً رفيعاً في الحياة الثقافية، أصبح عضواً في مجلس اللوردات، ونال جائزة نوبل للآداب، من مؤلفاته: حكمة الغرب في جزأين.

[57] برتراند رسل، هل للإنسان مستقبل؟ ترجمة. علي حيدر سليمان، بغداد: شركة التايمس للطبع والنشر المساهمة، 1985م، ص62.

ويتعارض موقفه الفلسفي مع مواقف (هيغل) و(شيلنج) اللذين يعدان الإنسان مجرد آله للروح العامة الشاملة، ويؤكد أن لكل انسان رسالة تتضمن تحقيق شخصيته تحقيقاً كاملاً، ومن عيوب الفلسفة المادية في نظره أنها تضعف في الإنسان الشعور برسالته، والإنسان مدعو إلى الحياة الحرة، وقد عد الفلاسفة الحريون الحرية حقاً من حقوق الإنسان، وهي كذلك في رأي (برديائيف) الذي وصف الحرية بأنها تعني الخلق، وهي التي تمكن الإنسان من توجيه جهوده إلى قنوات تعود بالخير على الإنسانية(58).

إن فلسفة (برديائيف) مشتقة من تصوره للروح الإنسانية التي تقوم على أن الحرية شرط اساسي لتحقيق وظيفة الذات، وفي ضوء ذلك فقد وقف (بردیائیف) موقفاً معادياً لحالات الاستعباد التي تمارس على الإنسان، كونها تشكل واقعاً من الموت الوظيفي لا يتناسب مع قيم الإنسان ومكانته.

وتبرز أزمة الإنسان في فلسفة (بردیائیف) من خلال مناقشته لمفهوم العزلة التي قد يعيشها الكائن البشري، إذ أن العزلة تبيّن كيف تموت وظيفة الإنسان المنعزل في المجتمع حتى يصبح مغرقاً ضمن اجواءٍ توحي بوصوله الى حالةٍ من التشيؤ، وقد ينبثق الشعور بالعزلة من خلال بحث الإنسان المتواصل عن بناء خاص لشخصيته بغض النظر عن اجوائه الانعزالية التي يعيشها، فالعزلة ظاهرة اجتماعية تفترض الشعور بالذات الأخرى، وأكثر أشكالها تطرفاً وكآبة هو ما يعانيه الإنسان في العالم الموضوعي وسط المجتمع.

ومع ذلك فلا يمكن وصف العزلة بأنها نزعة انعزالية، ولا توجد عزلة إلا وكان وجود الذات الأخرى والأنا الأخرى مرادفاً للعالم المجرد الموضوعي، وفي

---

(58) ينظر. نيقولاي بردیائیف، العزلة والمجتمع، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة، ط2، 1986، ص(6 -7).

أعماق عزلته ووجوده التنسكي، ينمو لدى الإنسان الشعور الحاد بشخصيته واصالته وتفرده، فيتوق للهرب من سجنه الوحيد ليدخل في اتصال روحي مع أنا أخرى، والعزلة المطلقة مرادفة للجحيم والعدم، في حين أن العزلة النسبية تقتضي العجز والسلب، ولكن لها ايضاً جانب ايجابي حينما تعلو على ما هو مألوف ونوعي لتمثل حالة عليا من حالات الأنا[59].

إن موقف (بردياثيف) من العزلة، قد نجد له موقفاً مشابهاً عند عالم الاجتماع (كارل منهايم)[60] الذي تحدث عن العزلة الاجتماعية وما تحققه من وظائف كالتفرد والتخصص عند الإنسان، مع احتمال أن تحقق العزلة نتيجة اخرى هي التخلف الاجتماعي، فجوهر العزلة يقوم على تقليص العلاقات بين الأفراد والجماعات ومن ثم تقليص وظائفهم.

ويميّز (منهايم) بين نوعين من العزلة، أولهما: العزلة المكانية، التي قد تكون خارجية، وقد تحرم الفرد من الاتصال بالآخرين كما يحدث للفرد عند سجنه وإبعاده عن المجتمع. وثانيهما: العزلة العضوية، التي يرجع سببها إلى العيوب العضوية التي يحملها الفرد وتمنعه من تكوين التفاعلات مع الآخرين كالعمى والطرش، ويعبّر الموسيقار (بيتهوفن) عن هذه الحقيقة بوضوح عندما يقول: إن فقداني لحاسة السمع جعلني أعيش في المنفى[61]، وبذلك فإن العزلة بنوعيها المكاني والعضوي هي تعبير عن حالة من موت الوظيفة عند الإنسان، كونها تعبرّ عن تضاؤل مهامه الوظيفية في المجتمع نتيجة لعدم نجاحه في تحقيق

---

(59) ينظر. نيقولاي بردياثيف، العزلة والمجتمع، ص94.

(60) كارل منهايم: (1893 -1947) أستاذ علم الاجتماع في جامعة لندن، من مؤلفاته: الايديولوجيا والطوبائية، والفرد والمجتمع في عصر إعادة البناء.

(61) ينظر. كارل منهايم، العزلة الاجتماعية، ترجمة. إحسان محمد الحسن، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 3، 1993، ص4.

الاتصال والتواصل مع الآخرين لظرف خارج عن إرادته كالسجن الذي يفرض عليه نطاقاً من الوحدة، أو نتيجة لمركب النقص الذي يؤثر على الإنسان سلباً، فلا يمكنه من القيام بوظائفه جميعها.

أما (باولو فرايري)[62] فقد ناقش في كتاباته واقع الإنسان في العالم الثالث في ضوء سيطرة البؤس والفقر، والذي أثر تأثيراً بالغاً على أنسنة الإنسان التي (ما تزال ترزح تحت وطأة الظلم والاستغلال والقهر والعنف الذي يمارسه القاهرون. وعلى الرغم من ذلك فإن حقيقتها تتأكد بنداءات المقهورين للحرية والعدالة، ونضالهم المستمر من أجل استعادة إنسانيتهم الضائعة، فالأنسنة لا تميّز حقيقة أولئك الذين سلبوا إنسانيتهم فحسب، بل أيضا وبطريق أخرى حقيقة أولئك السالبين، ذلك أن اللاأنسنة في جوهرها إخلال بقدرة الإنسان على أن يمارس وجوداً بشرياً متكاملاً)[63].

لقد حاول (فرايري) في فلسفته أن يعبّر عن تجربةٍ انسانية حيةٍ ذات رؤية ثاقبة تتناول أوضاع المقهورين وأحتياجاتهم في زمن سيطر فيه صراع الأيدولوجيات، واستتب القهر والاستلاب والتخلف كمظاهر سلبية سيطرت على المجتمع.

لقد اتخذت معظم النظريات الفلسفية المعاصرة من مقولة (موت الإنسان) أساساً نظرياً في تناولها لأزمة الانسان وإشكاليته الوظيفية في الوجود ،

---

[62] باولو فرايري: مفكر ومصلح اجتماعي ومعلم برازيلي، ولد عام 1921م في (ريسايف) التي كانت أكثر المراكز بؤساً وفقراً في دول العالم الثالث، حصل على الدكتوراه وعمل مدرساً لمحو الأمية، وقد أقلقت نظرياته حول التعليم السلطات البرازيلية، من أهم مؤلفاته: تعليم المقهورين.

[63] باولو فرايري، تعليم المقهورين، ترجمة. يوسف نور عوض، بيروت: دار القلم، ط1، 1980، ص27.

لا سيما في ظل سيطرة السلطة واستحواذها على الإنسان والمجتمع، وقد ذهب بعض النقاد إلى أن مقولة (موت الإنسان) قد ارتبطت بالنزعة البنيوية، وقد كان لـ(الكسندر كوجيف) وجهة نظره حول هذه المقولة، إذ (ليس المقصود عنده بهذا الموت نبوءة كارثية كونيّة أو بيولوجية، وإنما معناه موت ذلك الكائن الذي يحمل (...) سلطة التغيير والتجديد)[64].

وكان مما عزز نهاية البنيوية هو أنها قد عبرّت عن موت الذات الإنسانية الفاعلة، اذ أن الفاعلية الإنسانية تتوقف عن أداء وظيفتها (حتى ليغدو الانموذج اللغوي بديلاً للمطلق الافلاطوني وهكذا تنسحق الذات الإنسانية أمام الجبروت الجبري لسلطة الأنساق البنيوية المتحكمة. ويكاد الإنسان يستحيل ضمن هذا النظام الصارم إلى مغترب حقيقي، لا نتيجة لهيمنة (صنمية البضاعة) والآلة –كما هو الحال في عوامل الاغتراب أو الاستلاب في النظام الرأسمالي- بل نتيجة لتسلط الانموذج اللغوي على حياة الإنسان وحريته)[65].

وقد تعززت مقولة موت وظيفة الإنسان من خلال ظهور احداث ثورة الطلبة في فرنسا عام 1968، اذ تأثر اتباعها بأفكار (هربرت ماركوز) الفلسفية، ومما يثير الانتباه بالفعل في هذه الثورة، هو حضور (خطاب قاتل)، خطاب اعلن موت كثير من القداسات بل أعلن موته، إذ ترسخت في الساحة الثقافية الفرنسية خطابات حول (موت الإنسان)، (موت المؤلف).. والتي بلورها خطاب (موت الإله). وما أكدت عليه بلاغات مايو 1968 هو (موت الطالب نفسه، يقول

---

[64] مجموعة من المفكرين، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة –حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ترجمة. محمد الشيخ وياسر الطائري، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1996م، ص(127 -128).

[65] فاضل تامر، اللغة الثانية – في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص(147 -148).

أحد هذه البلاغات: (ليس هناك مطلقاً مشكل طلابي، إن مفهوم الطالب أصبح مفهوماً رثاً.. لنلغ انفسنا كمسيّرين مستقبلاً، ولنصبح عمالاً). غير أن هذا البلاغ ما يفتأ يؤكد على (موت العامل) نفسه: لقد أصبح الطالب بورليتاري البرجوازية، وأصبح العامل (برجوازي) العالم الثالث[66].

إن هذه الخطابات التي تعلن (موت الإنسان)، ومن ثم (موت الطالب) و(موت العامل)، هي لاتعني بأي شكل من الأشكال الموت في إطاره الفيزيائي، وإنما هي شكل من أشكال الموت بمفهومه الوظيفي، ومما يحيل إلى قول ذلك، أن الإنسان قد فقد ميكانيزمات الدفاع عن نفسه في ظل استحواذ السلطة، حتى وصل إلى حالةٍ من العجز لم تمكنه من القيام بوظيفته الإنسانية التي من المفترض عليه القيام بها.

غير أنه في (موت العامل) هناك (موت الأب) و(موت الأم) و(موت الأسرة): إن الأسرة نفسها اسطورة حية، داخلها لا يمكن أن يوجد أي استقلال حقيقي، إن الأسرة هي الاستلاب نفسه لأنها بؤرة التميّز الوظيفي للأشخاص، وبؤرة تراتبية الوظائف[67]، وهكذا فالإعلان عن (موت العامل) يأتي كإعلانٍ عن موت وظيفته كفردٍ اساسي من افراد طبقة البورليتاريا، التي انسلخ عنها حينما تحقق له التميّز الوظيفي والمادي، وليس ذلك فقط، بل انسلخ عن أسرته التي ينتمي إليها.

---

(66) ينظر. محمد الشيخ، المثقف والسلطة –دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، بيروت: دار الطليعة، ط1، 1991، ص(82 -83) نقلاً عن:

- Sylvain Zegel: "Lesid'ees demai" op. Cit P. 91-92.

(67) ينظر. محمد الشيخ، المثقف والسلطة...، ص(82 -83).

لقد شكلت مقولة (موت الإنسان) مرتكزاً أساسياً لفلسفة (ميشيل فوكو)[68]، الذي رأى في أن الإعلان عن (موت الإنسان) من اختلاق فكر نهاية القرن الثامن عشر وفي ضوء تنظيرات (فريدريك نيتشه) في كتابه (أصل الأخلاق)، أعلن (فوكو) أن العلوم الإنسانية تشكل ألواناً من خطاب القوة، تقوم بممارسة عملياتها علينا، وتصنفنا ضمن بيئة غريبة عنا، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال نظم القمع الجنسي وحياة السجون.

إن السجن بوصفه نتاج الخطاب الحديث الخاص بالجريمة، يصلح أنموذجاً للمجتمع المضبوط الذي يشكل السجن أول مظاهره المؤسسية، وقد كانت سجون القرن التاسع عشر شديدة التنظيم وتخضع لنظام هرمي صارم، وكان السجين فيها يوضع تحت المراقبة والضبط والتعليم بشكل دائم من أجل أن يتحوّل إلى ما تريد السلطة، إلى فرد مطيع، منتج، منتظم، حي الضمير، وبكلمة واحدة إلى شخصٍ عادي في كل النواحي[69].

ويدعو (فوكو) من خلال خطابه الفلسفي إلى (عودة الذات)، وقد ذهب في أعماله إلى تأكيد محاولة إعادة بناء ذات الفرد التي همشها الغرب من خلال اتباع أشكال عديدة من القمع، حيث شكلت ممارسات السلطة تأثيراً مباشراً عليه، (فالجسد مجال انتاج النظام والانتظام، ووطن ممارسة السلطة سلطاتها عبر تكنولوجيا لغوية (الخطاب). يمكننا القول أن السلطة تكتب نصها بالخطاب على

---

[68] ميشيل فوكو: ولد عام 1926، درس الفلسفة في جامعة كلير مونت فراند، انتقل عام 1970 إلى باريس، حيث اشتغل استاذاً لتاريخ النظم الفكرية في الكوليج دي فرانس، من مؤلفاته: علم آثار المعرفة، نظام الاشياء، والجنون والحضارة.

[69] ينظر. هيدن وايت، البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس الى دريدا، ترجمة. محمد عصفور، تحرير جون ستروك، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996م، ص(145 -146).

صحيفة الجسد، فهي تحضر من حيث تغيب، وتحتفل بالجسد عن طريق الاستحواذ عليه من خلال افتتانه بالكلام، فيهيم داخل الخطاب ويأسره ويضبطه)[70].

إن التكنولوجيا السياسية للجسد تسهم في حقيقتها في عملية تكون الجسد، ولكن كل فعل تقوم به السلطة لا يمكن أن يتخذ صفته السلطوية إلا اذا كان على الجسد وفي الجسد، فقد اكد (فوكو) أنه لكي يؤكد الجسد حضوره، فإنه من الضروري أن يكون جسداً ليناً، اذ بالإمكان أن يهيئ ذلك الجسد لأن يكون جسداً منتجاً وخاضعاً (كآلة: فترويضه، وزيادة قدراته، وانتزاع قواه، والنمو المتوازي لفائدته وطواعيته، ودمجه في انظمة مراقبة فعّالة واقتصادية، كل ذلك أمنته اجراءات سلطوية تميّز الأنظمة أو قواعد الانضباط: أنها سياسة تشريحية للجسم البشري)[71].

وبعد ثورة أيار/مايو في فرنسا عام 1968م، بدأ (فوكو) بالتقليل من أهمية الخطاب، وبلور مفاهيمه حول السلطة وأشكال السيطرة والاستحواذ على الجسد الذي غرق فعلياً في الميدان السياسي ليعبّر في النهاية عن أزمة الإنسان في ظل سيطرة السلطة، وعدم اتخاذه لوجود معيّن في العالم، مما أدى الى انتفاء جوهره وصفاته الموضوعية، وبما أن (فوكو) قد ارتكز في فلسفته على مقولة (موت الإنسان)، فإنه ايضاً قد انتهى الى الاعلان عن (موت السياسة) الذي جاء تأكيداً لإنتهاء عصر الثورات.

---

(70) محمد علي الكبيسي، ميشال فوكو- تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة، تكنولوجيا السيطرة على الجسد، تونس: دار سيراس للنشر، 1993، ص60.

(71) ميشيل فوكو، ارادة المعرفة، ترجمة. مطاع صفدي وجورج ابي صالح، بيروت: مركز الانماء القومي، 1990م، ص141.

ولم تكن (التفكيكية) بمعزل عن أزمة الانسان المعاصر، حيث تأثر فيلسوفها الأول (جاك دريدا)[72] باعلان (نيتشه) عن (موت الحقيقة المطلقة)، واصفاً إياها بأنها مجازات قديمة، ولا يمكن أن تؤسس الضمانة الأكيدة لأي مقولة علمية بأنها تقوم على الحقيقة، وقد فعل (دريدا) الشيء نفسه في مجال تفسير النصوص، حيث قوّض مرجعية المؤلف من جذورها، (ومعنى ذلك أنه لا يستطيع المؤلف أن يفرض على النصوص المعاني التي يريدها هو، العقل يجدد النصوص على نحو دائم، وهذا شيء صار به مفهوم التفكيك جزءاً أساسياً من تفكير ما بعد الحداثة المودرنية، كذلك فالنصوص ليست انتاج أصحابها وحدهم، فهذه النصوص تتقاطع مع نصوص أخرى لها هيمنة عليها، على انحاء لا يمكن أن نميط عنها اللثام. ومهمة التفكيك (...) أن يثير أسئلة لا تهدأ حول هذه النصوص وغيرها من نصوص الآخرين، مهمته انكار أن أي نص له وجود ثابت أو مستقر)[73].

وتعد نظرية التفكيك Seconstruction أهم الحركات التي ظهرت بعد البنيوية، حيث أثارت زوبعة من الجدل حينما اهتمت بنقل البحث من اللغة إلى الكتابة، معطيةً النص المكتوب تصوراً غير اعتيادياً، ومن الملاحظ أن التفكيكية قد اتخذت من وظيفة التمركز منطلقاً أساسياً في بلورة مفهومها الفلسفي، وقد ارتبط مفهوم التمركز بالمركزية الغربية، وضمن منظورها الفلسفي الواسع العميق، الذي انطلق من ترسيخ وظيفة الغرب والإنسان الغربي عموماً، (وتتجلى اشكالية هذا المفهوم من أنه تقصّد أن يؤسس وجهة نظر حول الغرب،

---

[72] جاك دريدا: فرنسي الأصل ولد في الجزائر سنة 1930، درس الفلسفة في باريس من مؤلفاته: أصل الهندسة، في الكتابة، والكلام والظواهر.

[73] السيد ابراهيم، ، ما بعد الحداثة - نظرة في تاريخ المفهوم..، ص(58 -59).

بناءً على اعادة انتاج مكونات تاريخية، توافق رؤيته، معتبراً اياها جذوراً خاصة به، ومستحوذاً في الوقت نفسه على كل الإشعاعات الحضارية القديمة، وقاطعاً أواصر الصلة بينها وبين المحاضن التي احتضنت نشأتها، إلى ذلك تقصد ذلك المفهوم، أن يمارس اقصاءً لكل ما هو ليس غربياً، دافعاً به إلى خارج الفلك التاريخي الذي أصاب الغرب مركزه)(74).

لقد نشأت التفكيكية محكومة بالوظيفة، وبما أن الوظيفة مسبقة فيها، فان النسق هنا لا يبنى الا باحكام وظيفته، وقد ذهبت التفكيكية الى تحليل النصوص وكسر الانغلاق الذي بلورته البنيوية انطلاقاً من وظيفة المركز وحركته باتجاه الآخر، مما سنح المساحة للخارج، وفتح الآفاق نحو التأويل.

إن (دريدا) قد انطلق في نظريته من ان مفهومي الكلام والكتابة التقليديين هما (متمركزان حول اللوغوس)، الذي يعني به ما هو متجه ميتافيزيقياً، أو ما هو متجه لاهوتياً، والحق أن (التمركز حول اللوغوس) هو (تمركز حول الصوت)، وكلاهما يركزان على الصوت، لأن هذين المفهومين يتولدان من الاعتقاد القائل أن الصوت يتوسط بين العقل الإنساني والواقع المتعالي، ونلاحظ في التفكيك أن ثمة عنصراً آخر هو (التمركز حول الكتابة) الذي يعني انتقال الأهمية من الكلام إلى الكتابة(75).

إن تأكيد التفكيكية على وظيفة المركز وحركته باتجاه الآخر، قد سمح بخلق عمليتي التشظي والتوالد لمراكز جديدة، فجسّد (دريدا) بذلك معارضة

---

(74) عبدالله ابراهيم، المركزية الغربية - اشكالية التكون والتمركز حول الذات، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998، ص13.

(75) ينظر. سنكران رافيندران، جاك دريدا ونظرية التفكيك، ترجمة. خالدة حامد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الثقافي، العدد 34، 2001م، ص57.

شديدة للمفهوم الغربي الذي وصف بأنه تأكيدٌ لفكرة العولمة من خلال جعل الغرب هم المركز، بينما يدور الآخرون حولهم وفي فلكهم ضمن نظام يؤكد تبعيتهم الوظيفية، وحالة الاستحواذ والعبودية التي تمارس عليهم.

ومع إنهيار الإنموذج الماركسي اللينيني للديمقراطية الذي كان سائدا من خلال المعسكر الشرقي بدأ الإنموذج الليبرالي الغربي يأخذ وظيفة حقيقية في العالم من خلال ظهور نظريات تبشر بإنتصار الحضارة الغربية ووجوب تعميمها لتشمل العالم أجمع كمقولة (نهاية التاريخ) التي جاء بها (فرانسيس فوكوياما)[76] ومقولة(صدام الحضارات) لـ(صموائيل هانتغتون) وقد أثارت هاتان النظريتان المخاوف كونهما صدرتا عن جهات معتمدة داخل الولايات الامريكية لتعبر بذلك عن السياسة الأمريكية المستقبلية التي تتميز بالعداء الشديد للإسلام والرغبة في الهيمنة على المجتمعات بممارسة دور أحادي الجانب يرتبط بتغيير موازين القوى وإرادة الهيمنة.

وفي العام الذي إنهار فيه الاتحاد السوفياتي، بدأت تنظيرات (فوكوياما) تأخذ طريقها إلى النور، حيث اتخذ من تنظيرات عددٍ من الفلاسفة أمثال: هيغل وماركس وكومت أرضية للإنطلاق في حديثه عن فكرة نهاية التاريخ، فقد تحدث (هيجل) بأن نهاية التاريخ قد تحققت فعلا عام 1806 م وذلك عندما انهزمت القوات الروسية أمام جيش (نابليون بونابرت) حامل لواء شعارات الثورة الفرنسية التي أزالت حالة التناقض فيما بين السيد والعبد ورفعت الدعوات الخاصة بالحرية والإخاء والمساواة.

---

[76] فرانسيس فوكوياما: ياباني الأصل أمريكي الجنسية، أثار مقاله (هل هي نهاية التاريخ) 1989م زوبعة وصدمة فكرية، فعاد وأصدر كتابه (نهاية التاريخ)، حاصل على شهادة الدكتوراة من جامعة (هارفارد)، شغل منصب نائب مدير قسم التخطيط والسياسة في وزارة الخارجية الأمريكية.

وفي هذا الصدد يؤكد (ايرفينك كر يستول) بأن أغلبنا هيجليون من حيث لا ندري كوننا نؤمن بالنسبية التاريخية للحقيقة ، وكل من يقبل ذلك فهو يواجه سؤال نهاية التاريخ حتى لو أنه لا يدرك ذلك ، وبالنسبة لأصحاب مذهب التاريخية يوجد منفذات من هذا المأزق ، أولهما : تنويه (هيجل) بأن التاريخ قد بلغ نهايته ، وثانيهما : تنويه(نيتشه) واتباعه في القرن العشرين أمثال (هيدجر) الذي قبل بعواقب التاريخية الراديكالية ، وأدرك أنها تجعل من المحال قبول أي نوع من الأخلاقية أو الأدبية[77].

وتأتي دراسة (فوكوياما) (والقرن العشرون يوشك على نهايته، ومع هذا وذاك يتزايد الحديث عن نهاية الأشياء: نهاية القرن، نهاية العالم، نهاية التاريخ. انها تجيء (...) في جو مهيئ أكثر من أي وقت على مدى العقود الماضية، والعقول فيه مهيأة قبل الآذان للإستماع إلى النبوءات)[78].

ويمكن القول أن (فوكوياما) قد انطلق من غاية الإنسان الغربي التي تجسد وظيفته، وتحقق له اعتراف الآخرين، وبذلك فقد انتهى التاريخ، ونهاية التاريخ هنا لا تعني نهاية الأحداث الدنيوية، بل نهاية التفكير البشري بهذه المبادئ، لأن الوظيفة التي يريد الغرب الأمريكي الوصول إلى تحقيقها قد تحققت بسقوط الإنموذج الماركسي اللينيني، كأنموذج أخذ السيادة ضمن الفكر الأيدولوجي للقرن العشرين، وقيام الديموقراطية الرأسمالية الحرة كأنموذج نقيض له.

وقد عزا (ريجيس دوبريه) في كتابه الموسوم (الميدولوجيا : علم الإعلام العام)، سقوط الأفكار الأيدلوجية الشيوعية إلى انتصار الفيدولوجيا على

---

(77) ينظر فرانسيس فوكوياما ، نهاية التاريخ - الرد على المنتقدين، بدون مترجم، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة آفاق عربية ، العدد 11، تشرين الثاني1990م، ص41.

(78) وليد خالد أحمد ، فوكوياما ونهاية العبث بالتاريخ ، بغداد: ملتقى الرواد ، مجلة الرواد، العدد 3، 1998، ص151.

الأيدلوجيا، أي انتصار الاستهلاك الفوري الذي يروج له التليفزيون على الأفكار والمبادئ والقناعات، فمع (حضارة التكنولوجيا، ينتقل المستقبل من التركيز على الإنسان إلى التركيز على الأشياء، ويعيش أزمة التدهور الذي بات يطبع الأنموذج الغربي، الذي يقدم النظام في صورة فوضى بلا حدود، والتقدم في صورة ثورات معرفية لا ضابط إنسانيا لها ، ويجعل انكماش المسافات بين البلدان يتم على حساب اتساعها بين البشر، ويحتل رأس المال محل قيمة العمل، ويطرد قانون السوق الرأسمالي قوانين الحق والعدالة، وتأتى العولمة في ثوب هيمنة عالمية، والتقدم المادي على حساب القيم الحضارية وقانون الربح كمعيار للحقيقة)[79]، لذلك جاءت تنظيرات (فوكوياما) مرتبطة بقدر من جنون العظمة والوهم الذي تعيشه الولايات المتحدة بصفتها القوة العسكرية والإعلامية الأعظم في العالم ، والتي تتعامل مع تعقيداته وتوجهاته برؤية خاصة تتقاطع على الأغلب مع رؤية شعوبه المسحوقة وتصوراتها .

ويرى (فوكوياما) أن الجنس البشري كما لو كان قطاراً طويلاً من العربات الخشبية التي تجرها الجياد عبر الصحراء، ومتجهة لمحو المدينة، بعض العربات حددت وجهتها بدقة، ووصلت إليها بأسرع ما يمكن، والبعض الآخر هاجمها الهنود الحمر فضلت الطريق، والبعض الثالث أنهكتها الرحلة فاختارت مكاناً وسط الصحراء للإقامة فيه وتنازلت عن فكرة الوصول للمدينة، ليجد الجميع أنفسهم في النهاية مجبرين على استعمال الطريق نفسه للوصول إلى غاياتهم، وفعلاً تصل العربات في النهاية إلى المدينة مع اختلافٍ في توقيت

---

[79] إلياس فرح، المستقبل في منظور صدام حسين، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة أفاق عربية، العدد، 8،7، تموز– أب2000، ص7.

وصولها، التي تعني سرعة أو بطئ وصولها إلى الديموقراطية الليبرالية[80]، وبذلك فهو يمنح الوظيفة للإنسان الأمريكي في الوقت الذي يقرّ فيه بموت وظيفة الإنسان في دول العالم الثالث.

إن (فوكوياما) قد انطلق في تصوراته من مفهوم غربي مركزي تماما متجاهلا إمكانيات العالم الثالث وقدراته في تحقيق التطور، ويرى انه بينما شابت أشكال الحكم السياسية السابقة – كالماركسية مثلا - العيوب والانتهاكات الخطيرة، فان الإنموذج الليبرالي للديمقراطية يخلو في جوهره من هذه التناقضات والثغرات، وهو يعد أكثر أشكال الحكم قدرة على الصمود والاستمرارية.

وقد استشهد (فوكوياما) بما جاء به (الكسندر كوجيف) من انطباعات بعد زيارته لليابان ، حينما علق على اختفاء المضامين السياسية والاقتصادية من الممارسات الاجتماعية للإنسان الياباني إذ انه بازدهار حكم (شوجون هيدشي) في القرن الخامس عشر، واستتباب الأمن والسلم لعدة قرون، لم تكن الطبقات العليا والسفلى تفكر في صراع مع بعضها، ولم يكن الناس مضطرين للعمل الشاق، فبدلا من ممارسة الحب واللعب غريزيا كصغار الحيوانات، اظهروا إمكانية الاستمرار في كونهم بشرا باختراع حشد من الفنون الخالية تماما من المضمون منها: مسرح النور وتنسيق الزهور، وطقوس تناول الشاي التي لم تكن تخدم أي غرض سياسي أو اقتصادي صريح، وحتى مغزاها الرمزي قد غاب عن الذاكرة بمضي الوقت، ومع ذلك فهي ميدان للتفاخر الشكلي في عالم تجسمت فيه الصراعات حول المسائل الكبيرة، وبالتالي يمكن أن يستمر النشاط الإنساني حتى

---

(80) ينظر. فرانسيس فوكوياما ، نهاية التاريخ، ترجمة. حسين الشيخ، بيروت: دار العلوم العربية، 1993، ص (278 -279).

بعد نهاية التاريخ[81]، لكن هذا النشاط قد لا يحقق على الأغلب تقدما في عجلة التطور الإنساني لهذه الشعوب، إذا ما نظرنا في أن الغاية منه قد تأتى لملئ أوقات الفراغ، أو لتحقيق مصلحة ذاتية آنية في ظل الشعور بالنقص والانحدار.

وجاء التهميش الواضح لوظيفة الإنسان في العالم الثالث، ضمن ضرورات فكرية تتناسب مع توجهات (فوكوياما) المرتبطة بالسلطة السياسية في امريكا، والتي تعد هذا العالم ثانوياً، وبذلك فإن (فوكوياما) قد تجاهل حالات التجدد والانبعاث والحداثة التي تحتويها الأمم، بإبقاءه على الإنموذج الديموقراطي الليبرالي بوصفه يشكل نقطة النهاية في التطور الايدولوجي للإنسانية، والصورة النهائية لنظام الحكم البشري.

ومع اعتراف (فوكوياما) بامكانية وجود اكثر من نهاية للتاريخ، تتحقق عند اشباع الاحتياجات الضرورية للبشر، فإن اعتقاده اليقيني الراسخ بمصداقية الديموقراطيةالليبرالية كشكل نهائي لنظام الحكم البشري، جعله يرى نهاية التاريخ من خلالها وحدها. فاذا كان في اعتقاد كل من (هيجل) و(ماركس) أن للتاريخ نهاية: يقوم في الدولة الليبرالية عند (هيجل)، ويقوم في المجتمع الشيوعي عند (ماركس)، فانه بسقوط الشيوعية سقطت بالتالي فرضية (ماركس) عند (فوكوياما)[82].

وإذا كان (فوكوياما) قد انطلق من دور (هيجل) في إدراك المسار العام لتاريخ البشرية على أساس من مبدأ الصراع من اجل نيل الاعتراف والتقدير ،

---

[81] ينظر. محمد مجدي الجزيري، من البراكسيس الماركسي الى النشاط الإنساني عند فوكوياما، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة إبداع، العددان الثاني والثالث، فبراير ومارس 1999م، ص 27.

[82] ينظر. المصدر نفسه، ص25 .

فان (هربرت ماركوز) قد اتجه إلى تأكيد الطابع الثوري التحرري للعقل عند (هيجل) كنقيض مباشر لكل نزعة وضعية محافظة، ولم يكتف بإدانة الشيوعية وتأكيد رفض (ماركس) لإمكانية أن يصبح العمل لعبا، بل أدان أيضا الرأسمالية في دمجها للطبقة العاملة والمنظمات العمالية بنظامها، وبالتالي محو التفرقة بين المصلحة الحقيقية والمصلحة المباشرة للمستغلين مما أدى إلى التعايش مع ظاهرة القمع في المجتمع الرأسمالي(83).

إن المسألة التي يطرحها (فوكوياما) هي مسألة تتكشف وتتضح أبعادها من خلال طرحه للأنموذج الذي يمثل صورة العالم وكأنها صورته متجاهلا وبشكل سافر للآخر، ومحاولا طمس هويته وشخصيته الحضارية وإلغائها للمستقبل على أنه حقلا مشتركا للحضارات الإنسانية.

إن هذه النهاية للتاريخ هي ذات بعدين اثنين، واحد يشير إلى أن التاريخ انتهى إلى (قمته) فيما يخص البدائل والرهانات التاريخية، بحيث لم يعد ممكنا أن يتجاوز النظام الأمريكي الرأسمالي العولمي، وأن يستبدل من موقع نظام اقتصادي سياسي آخر، كائنا ما كانت تسميته، والبعد الآخر يقوم على أن الزمن التاريخي لن يتوقف في هذا النظام الأمريكي، ولكنه – في الوقت نفسه – لن يكون قابلا لإنجاز عملية الاستبدال والتجاوز تلك(84).

ولم ينكر (فوكوياما) الخطر الذي يتهدد الليبرالية العصرية والذي يكمن في الشيوعية ذاتها والاسلام وايدولوجيات أخرى جديدة، وهو لا يعني بذلك ايدولوجيات الفكر القومي في العالم الثالث الذي ألغيت ضمنياً وظيفته، وانما

---

(83) محمد مجدي الجزيري، من البراكسيس الماركسي الى النشاط الإنساني عند فوكوياما، ص 27.

(84) ينظر طيب تيزيني، بيان في النهضة والتنوير العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، مجلة عالم الفكر ، العدد 3، يناير – مارس 2001 م، ص 58.

يعني ايدولوجيات خاصة بالمجتمع الغربي، اذ من شأن القومية المحلية أن تطلق شرارة النزاع في العالم كما حدث في البلقان على حد تعبيره، وحول ذلك (يشير الفيلسوف السياسي (آلان بلوم) الى أنه ما يزال يمكن أن، تنشأ نزعة قومية شرسة من هذا الصنف حتى في قلب اوروبا، نتيجة اتساع أحد الاحزاب اليمينية المناوئة للهجرة الأجنبية القائمة الآن في فرنسا أو ألمانيا، وقد اشار آخرون إلى أن حركة السلام الأخضر تضم امكانات مماثلة)[85].

إن توجهات (فوكوياما) المشبوهة هي في بعضها ترسيخ لظاهرة التشيّؤ المعاصرة التي تعود جذورها ايضاً إلى فلسفة (هيجل) الذي وصف الإنسان بأنه لا يستطيع معرفة الحقيقة وممارسة وظيفته إلا إذا خرج عن نطاق عالمه المتشيء، بينما ذهب الماركسيون الى أن ظاهرة التشيؤ تعبّر في حقيقتها عن تلك العلاقات الإنسانية في العالم الرأسمالي والتي تبدو وكأنها علاقات بين اشياء، وبذلك فهي ترسخ حالة الموت في بعض وظائف الإنسان التي يفترض به أن يقوم بها، (ولعل أفضل تعريف للتشيؤ هو تحول الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة، واتخاذها لوجود مستقل، واكتسابها لصفاتٍ غامضة غير إنسانية. وهذه الفكرة تشكل نقداً أخلاقياً قوياً للنظام الرأسمالي، تجعله نظاماً يحوّل البشر إلى أشياء يمكن أن تباع وتشترى)[86].

وفي ظل حضارة التكنولوجيا المعاصرة، تجسدت بشكل واضح عملية التركيز على الأشياء واغفال وظيفة الإنسان الذي بات يعيش أزمة حقيقية في ظل الخواء الفكري والثقافي وظاهرة انتشار المسوخ، ويمكن القول أن (التحوّل المخيف

---

[85] فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ – الرد على المنتقدين، ص 41.

[86] إيان كريب، النظرية الإجتماعية من بارسونز إلى هابر ماس، ترجمة. محمد حسين غلوم، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، 1999، ص309.

والكبير باتجاه المسوخ، والذي يخيف أصحاب العقول اليقظة، هو تحول الإنسان إلى مجرد عقل الكتروني (حاسوب)، لنقل الى كرة زجاجية، إنها هجرة الإنسان من جلده، في (عربته الأخيرة) أي من جهازه العضلي التعب والمترهل على حد تعبير الفرنسي (بول فيريليو)، باتجاه كرة زجاجية اكثر تطوراً من دماغه، وافضل تزوداً مما في الأصل، عندها سوف يصبح المرء بحق أضحية على مذبح المسوخ الجديدة التي يحذر منها الأديب الاسباني ساراماجو)[87]، وتبقى عملية انتاج المسوخ في الثقافة شاهداً على حالة الخواء الثقافي لاسيما تلك التي يعيشها الإنسان الأوروبي وإنسان العالم الثالث، في الوقت الذي تتصاعد فيه الأمركة لتأخذة وظيفتها على حساب وجودنا وهويتنا وثقافتنا الشعبية ونمط حياتنا.

إن (فوكوياما) قد عرض في مقولته الاستفزازية المتمثلة بنهاية التاريخ ، حالة الانتهاء المفترض لأيدلوجيات متعددة ولنظريات سياسية واقتصادية تتجاوز في جوهرها الخفي الأيدلوجيا الماركسية ، و تحقق انتشارا واسعا بين أفراد الجنس البشري، ولكن في ظل الأمركة تأتى أفكار (فوكوياما) في محاولة لجعل الإنموذج الأمريكي الليبرالي يتسيّد على العالم .

إن الصيغة الليبرالية الأمريكية الواسعة التي تخترق الحدود القومية، هي التي يمكن تسميتها بالعولمة والتي تؤمن بالتشابه والتجانس، ولا تقبل تعددية الأنماط السياسية للمستعمرين على أنها (بعثة الرجل الأبيض لنشر الحضارة) ليصبح الاستعمار بذلك المعنى الآخر لليبرالية لكنها دافعت حتى الحرب العالمية الثانية عن حقوق الأقليات في البلدان المستعمرة وبعد خسارة القوى الاستعمارية لمستعمراتها ذهب الغرب الليبرالي إلى تقوية البلدان وخلق مؤسسات عسكرية

---

[87] تركي علي الربيعو، في الخواء الثقافي وظاهرة انتشار المسوخ، عمان: مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، مجلة نزوى، العدد22، ابريل2000م ، ص(70 - 71).

إقليمية وعالمية لتحقيق أهداف الهيمنة والمجانسة ، وبعد عام 1989م بنت الليبرالية علاقاتها الدولية في محاولة لإدخال مفاهيم الديمقراطية وحقوق الإنسان والسيادة ، تحت منظار القانون الدولي وذلك بفعل القوة الأحادية الجانب[88].

وإزاء ما سمي بالحرب على الإرهاب التي أعقبت هجمات 11/ سبتمبر في واشنطن ونيويورك، ذهبت الولايات المتحدة الأمريكية إلى تنفيذ مشروعها في فرض الهيمنة والسيطرة على العالم مدفوعة بأعراض مرض الدولة العظمى التي تتخذ من القوة العسكرية وسيلة رئيسة للهيمنة على العالم وترسيخ العالم الحر الديمقراطي المؤمرك، وانطلاقا من ذلك شنت حربين عدوانيتين متتاليتين في أفغانستان والعراق حيث أخذت تداعياتهما السلبية تلقي بظلالها على العالم.

وهذا الافتراض بنشر الديمقراطية الأمريكية لا ينفصل بحد ذاته عن فكرة(نهاية التاريخ) التي تنادي بتثبيت الفكر الديمقراطي الليبرالي وتغييب الأفكار الأيدلوجية الأخرى للشعوب، وهذه الديمقراطية هي شكل خاص ترتبط بالطموحات والأفكار الأمريكية المشبوهة التي ستصطدم بالضرورة بمقومات وتحديات كبيرة.

---

(88) ينظر. ارشي خان، العولمة والإيمان بالألفية الليبرالية السعيدة لائحة جديدة للهيمنة والمجانسة، في: العولمة وأثارها في الإقتصاد العربي، بغداد: بيت الحكمة ، بحوث ومناقشات ندوة بغداد من 14 -16 نيسان 2002م، ص (43 -44).

ثانياً: جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي:

عند الحديث عن جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي ينبغي لنا أن نبدأ من وجهة النظر الفلسفية الإغريقية القديمة حول هذا الموضوع، والتي ركزت على مناقشة طبيعة العلاقة بين النشاط الفكري النظري والنشاط العملي الآلي، وإذا كانت المدرسة الأيونية قد أكدت ضرورة الاهتمام بالمسائل النظرية والعملية على حد سواء، فإن (طاليس) قد كان شخصية نظرية وعملية في آن واحد ايضا، وربما أوحى الاهتمام بالأمور العملية إلى فلاسفة هذه الفترة بآرائهم النظرية، (وفضلا عن ذلك ففي تلك الفترة بعينها وضعت أسس النظرية الذرية من جهة، وظهر مذهب أبقراط العلمي التجريبي في الطب من جهة أخرى – وهما كشفان يساعدان على تمهيد الطريق للكشف والاختراع الآلي: الأول إذ يصور الكون كله على أنه آلة ضخمة ، والثاني إذ ينظر إلى جسم الإنسان نفسه على أنه آلة معقدة)[1]، لكن ذلك كله لم يهيئ لليونانيين معرفة الآلة معرفة حقيقية، إذ بقي العلم اليوناني نظريا لا تطبيقيا، وان عرف اليونانيون عددا من الأجهزة الآلية التي كانت تستخدم للترويح والتسلية.

إن الفكر اليوناني القديم قد نفر من الآلة فاختفت من حياة الإنسان، ويرى اليونانيون أنه إذا كانت الآلة تحل محل اليد البشرية في محاربة العدو، فما قيمة الشجاعة إذن؟ كذلك فقد أدركوا خطر البطالة الذي يتولد عن التوسع في استخدام الآلة، والاهم من ذلك أن اليونانيين لم يكونوا يشعرون بالحاجة إلى الآلة نظرا إلى شيوع نظام الرق الذي يهيئ الامكانات للاعتماد على الجهد البشري

---

(1) فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1975 م ، ص 288 .

والاستغناء عن الآلة[2]، لذلك فقد دافع كل من (أفلاطون) و (أرسطو) عن نظام الرق الذي تأصل في حياة اليونانيين في ذلك العصر، وحاولت فلسفتهما تقديم المبررات العقلية لبقائه منطلقين في ذلك من أن الرجل الحر لا يليق به ممارسة الأعمال اليدوية وإنما ينبغي له الانصراف إلى التأمل العقلي المحض، وإلى النشاط الروحي الصرف الذي لا تربطه بالمادة أدنى صلة.

ومما يفسر حالة التعثر في الاهتمام بالآلة عند الإغريق القدماء هو أن فكرة استخدامها تنطوي على اهتمام مفرط بالعالم المتغير، وتحط من قدر الإنسان الحر الذي ينبغي أن يترفع عن الاتصال بالأمور المادية، إلا أن ذلك لم يمنع من اعتماد الآلة في بعض المجالات وإن جاء استخدامها في الحياة العامة استخدامها جزئياً، ففي كتاب (الجمهورية) تحدث (أفلاطون)عن بعض الآلات اليدوية التي كان يستخدمها اليونانيون القدماء في حياتهم العملية. فقد ذهب إلى أنه لا يمكن تشذيب أغصان الكرمة بسكين أو بإزميل أو بأية آلة حادة، فلا يوجد آلة تحسن تشذيب الأغصان كالمقضاب المصنوع خصيصاً لهذا النوع من العمل، والتشذيب أو التقليم هو عمل المقضاب الخاص ، فوظيفة الشيء هي العمل الخاص الذي هو آلة إتمامه الوحيدة أو آلته الفضلى، وكل ماله وظيفة خاصة له أيضا فضيلة أو مزية ملائمة[3]، وبذلك فإن (أفلاطون) قد أكد استخدام الإنسان الإغريقي القديم لبعض الآلات البسيطة موضحاً في الوقت نفسه البعد الوظيفي لها، وعامل تخصيص المهنة بالنسبة للعامل أو الخادم في المجتمع الإغريقي.

---

(2) ينظر . فؤاد زكريا آراء نقدية في مشكلات الفكر، والثقافة ، ص 299 .

(3) ينظر .أفلاطون ، جمهورية أفلاطون ، ترجمة . حنا خباز ، بغداد: مكتبة النهضة ، 1986، ص4.

وإذا كان (أفلاطون) قد وصف المساواة بين الرقيق وسيده في النظام الديمقراطي بأنها من أكبر عيوب هذا النظام، فإن (أرسطو) قد ذهب في كتاب (السياسة) إلى الحديث عن أنواع الآلات ودورها في حياة الإنسان حينما قال: (إن للآلات أنواعا متباينة: فمنها ما هو حي، ومنها ما هو غير حي. ففي الدفة يجد قائد السفينة آلة لا حياة فيها، أما الحارس فهو آلة حية.. والخادم نفسه آلة لها الأفضلية على كل الآلات الأخرى. إذ لو كانت كل آلة قادرة على إنجاز عملها، فتطيع إرادة الآخرين أو تتوقعها، كتماثيل ديدالوس أو كراسي هفايستوس الآلية ذات الأرجل الثلاثة (...)، ولو كان في وسع النول أن ينسج، والريشة أن تضرب العود دون أن تمسها يد، لما احتاج أصحاب العمل إلى خدم، ولما احتاج السادة إلى عبيد)(4).

لقد جعلت الآلات البشرية المجتمع اليوناني في غنى عن الآلات الميكانيكية ومع ذلك فلم يتوان (أرسطو) عن الإعلان بأن المدينة المثلى ينبغي ألا تجعل من الصناع مواطنين فيها، لأن المهنيين لا تتعد وظائفهم إشباع الحاجات المنحطة لدى الإنسان، ولأن المهنة عند اليونانيين القدماء أصبحت مرادفة لمعاني الانحطاط والتدهور الأخلاقي، وهذا ما فسر موقف (أفلاطون) المعادي لكل ماله صلة بالعمل المادي بوصفه لا يعمل على تشويه البدن فحسب وإنما يشوه الروح أيضا.

إن العقلية الإغريقية القديمة قد بقيت مسيطرة على الموقف السلبي من الآلة التي شكلت قوة معادية لحياة الإنسان الروحية، ونسي دعاة تلك العقلية أن الطبيعة ظلت تقهر الإنسان لأنه لم يحاول السيطرة عليها بالاختراع التكنولوجي،

---

(4) فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، ص291، نقلاً عن :
- أرسطو طاليس ، كتاب السياسة ج1 ، الفصل الرابع ، 1253ب.

ولكن أثناء العصور الوسطى شهد هذا الموقف تحولاً تدريجياً حيث بدأ الاهتمام يأخذ طريقه نحو تأكيد قيمة النشاط العملي التطبيقي، وكان لطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة دورها في فرض هذا التحول.

وفي القرن الخامس عشر شكل عصر النهضة مرحلة جديدة وهامة من مراحل انتصار الآلة، فبعد ظهور حركة الإصلاح الديني التي نادى بها (مارتن لوثر) بدأت النظرة الدينية للعمل على أنه دواء للخطايا والآثام ، تأخذ طريقها إلى عقول الناس، ولم يعد بين المثقفين والحرفيين أي ازدراء كما كان في العصور القديمة والوسطى، وظهر الاحترام والتقدير لعمال الحرف اليدوية وأصبحت الطرق الفنية اكثر أهمية لأنها كانت في أيدي رجال أحرار لا عبيد، وهم لم يكونوا بعيدين اجتماعياً واقتصادياً عن حكام المجتمعات الجديدة كما كانوا في العصور القديمة.

إن عصر النهضة قد اشتمل على أعمال عظيمة جمعت كل خبرات الإنسان في ذلك العصر وإمكاناته، ويعد الفنان (ليوناردو دافنشي) بإنجازاته العلمية والفنية عنوانا مشرقا لهذا العصر، لا سيما وانه قد انتقل برسوماته من رسم الأشياء الساكنة إلى المتحركة محققاً بذلك إضافة جديدة إلى علم وظائف الأعضاء والديناميكا، (وفي تقديمه لنفسه لدوق ميلان ذكر العديد من المبتكرات الحربية التي يستطيع تنفيذها(...)، أما أكبر إنجازاته بالرغم من أنها انتهت إلى الفشل هي محاولة الطيران الميكانيكي(...)، فقد كان في استطاعته اختراع آلات لكل غرض تقريباً لو أن المال اللازم توافر لتصنيعها. وبدون معرفة أسس الهندسة الاستاتيكية والديناميكية و كذلك المحرك الأول كالآلة البخارية، لم يستطع

مهندس النهضة أن يتخطى حدوده التقليدية القديمة، ولم يساهم كثيراً في تطوير الآلة)[5].

ولم يكن بمقدور العقل البشري الدخول في عصر الآلة إلا إذا توفرت لديه القناعات بأن وظيفة الآلة لا تنفصل عن عالم الإنسان الواقعي وأنها ستسهم في كشف أسراره، لكن طبيعة الآلات المستخدمة في مستهل العصر الصناعي الجديد قد فرضت على الإنسان التشاؤم وخيبة الأمل بفعل ما كانت عليه من قبح وبدائية وتعقيد.

غير أن انتشار الآلية على نطاق واسع وما صاحبه من ظروف أليمة عاشها العمال في العصر الصناعي الجديد، جعل المفكرين يدركون أن تمجيدهم المطلق للعمل كان سذاجة مفرطة، وبدؤا يرفعون أصواتاً ساخطة يعلنون فيها أن الآلة التي أتت لتخفيف آلام البشر لم تؤد إلا إلى مضاعفتها، وأن العصر الذهبي المزعوم اتضح أنه عصر أسود فحمي، وبدلاً من أن يصبح الإنسان بفضل الآلة سيد الطبيعة ومالكها، أصبح عبداً لما خلقه هو ذاته فتأكد له أن الآلة تنتج البؤس بدلاً من الثروة والرخاء[6]، فإذا كانت الثورة التكنولوجية التي اتصف بها العصر الصناعي قد قضت على كثير من مساوئ أحوال العمل، فإنها قد أدت في الوقت نفسه إلى ولادة مشكلات اجتماعية عديدة ، فقد انتزعت الآلة الإلكترونية الإنسان من إنسانيته وأنزلته من مكانته الاجتماعية، وذلك حينما حلت كائنات آلية مكانه وأصبحت تنافسه في المهام والوظائف التي كان يقوم بها، ولم يتوقف

(5)ج.د. برنال، العلم في التاريخ ، م 2، ترجمة . شكري إبراهيم سعد ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1، 1982م، ص35.

(6) ينظر . فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، ص 313 .

الأمر عند ذلك بل امتد دور الآلات الإلكترونية إلى القيام ببعض الوظائف الفكرية.

ومما يؤسس لأزمة الإنسان في عصر الآلة هو إحساسه المقيت بحالات العجز والعزلة والطاعة العمياء التي أصبح يحسها أمام الآلة الكبيرة التي تثير الصخب في المصانع، فالعامل الذي كان مستعبدا في السابق من قبل أخيه الإنسان في ظل العبودية الاجتماعية ونظام الرق، قد تخلص مع حلول الثورة التكنولوجية من هذه العبودية ليتحول إلى عبودية جديدة فرضتها عليه الآلة الميكانيكية ، حتى بات يشعر بأن إنسانيته قد أهدرت في ظل عصر الصناعة، ثم أن أدق النظم تطبيقا للاشتراكية قد فشلت في حل مشكلة رتابة العمل الآلي وشعور الإنسان فيه بالتمزق والضياع.

إن المشكلة الحالية للعامل الصناعي ليست هي الإرهاق الجسمي، وإنما الملل والسأم، والشعور بأنه مجرد (ترس) في آلة ضخمة لا يعرف أولها ولا آخرها، وبأنه جزء ضئيل من كل أكبر لا يفهمه ولا يعرف حدوده ، فالمشكلة تنحصر في أن العامل لا يعرف النتيجة الكاملة لعمله، ويمكن للمجتمعات الاشتراكية حل هذه المشكلة بتوعية العمال والربط بين عملهم وبين حياة المجتمع من حيث هي كل شامل، فحينما يدرك العامل نتاج عمله المباشر و أثره في حياة المجتمع ستخف وطأة الجو اللاشخصي الذي تخلقه الآلة، ويزداد العامل شعوراً بإنسانيته(7).

وحينما حلت الآلة محل العمل الذهني بظهور الأجهزة الحاسبة الآلية في القرن السابع عشر، وقف الإنسان موقف المدافع عن قدراته الفكرية أمام شيء

(7) ينظر . فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، ص 313 .

صنعه هو بنفسه، ومع ظهور علم السبرنطيقا الذي وضعه (نوربرت فينر)[8] اتسع مفهوم الآلة ليشمل الأجهزة التي يصنعها الإنسان والكائنات العضوية الحية.

ولم يكن الفكر الفلسفي الحديث بمعزل عن دراسة جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة محاولاً بذلك رصد تأثيرها على حياة الأفراد والمجتمعات، وإذا كانت الفلسفة القديمة فلسفة تأمل نظري بحت، فإن الفلسفة الحديثة جاءت ممهدة لعصر التصنيع، فقد نزعت عقلانية القرن السابع عشر إلى وضع الإنسان داخل إطار الطبيعة، وبذلك أسقطت كل ما هو غيبي في الكون، وأطاحت في الوقت نفسه بجانب كبير من العقيدة المسيحية مؤكدة قدرة العقل الإنساني على فهم الكون وتفسير حركته بشكل عقلاني.

ويعد (فرانسيس بيكون)[9] مؤسس المادية الجديدة والعلم التجريبي، وهو من أوائل الفلاسفة الذين دعوا إلى اتخاذ العلم سبيلاً إلى الارتقاء بحياة الإنسان العملية، وذلك حينما أعلن أن الغرض من التعليم هو زيادة سيطرة الإنسان على الطبيعة من خلال توجيه العلم وجهة جديدة بربطه بتطور الصناعة.

---

(8) نوربرت فينر : (1894 - 1964) عالم رياضي فلكي ودكتور في الفلسفة ومؤسس السيبر نطيقا، حقق نتائج هامة في التحليل الرياضي ونظرية الاحتمال وقد أفضت دراسته لعمل التحكم الإلكتروني والآلات الحاسبة ، من مؤلفاته : (السيبر نطيقا أو التحكم والاتصال في الحيوان والآلة) 1948م.

(9) فرانسيس بيكون : (1561 – 1626 م) فيلسوف إنجليزي ، بلغ في ظل حكم جيمس الأول منصب حامل أختام الملك ، في عام 1620 م نشر رسالته (الاورغانون الجديد) التي وضع فيها تصورا جديدا لمهام العلم وأسس الاستقراء العلمي ، كذلك عرض معتقداته السياسية في كتابه (الاطلنطية الجديدة) .

لقد قارن (بيكون) بين ركود التفكير الفلسفي النظري الصرف وبين تقدم المخترعات التي تستطيع تغيير مجرى حياة الإنسان بالفعل، ورأى أن قوة المخترعات وتأثيرها تظهر واضحة في معرفة القدماء للطباعة والبارود والبوصلة، وهذه المخترعات قد غيرت وجه العالم بأسره، كذلك حدد الموضوعات التي ينبغي أن يركز عليها العلماء منها: التبريد والمطر الصناعي، وتلقيح الفصائل الحيوانية والنباتية المختلفة لإنتاج أنواع جديدة، واختراع سفن تسير تحت الماء، وأخرى تطير في الهواء[10].

إن (بيكون) قد وقف بين ثقافة العصور الوسطى والعلم والحديث ، ليؤكد من خلال فلسفته ضرورة التطبيقات العملية من أجل نجاح النهضة الجديدة التي من شأنها العمل على تقدير مظاهر الكون المحيطة بالإنسان، وهو بذلك ينطلق من أن هدف العلوم الأسمى يكمن في إثراء الحياة الإنسانية بالاكتشافات العلمية التي من شأنها رفع المستوى المعيشي للإنسان وتطوير المجتمع، وهو بنزعته التجريبية التي تقوم على تطبيق العلم على مجال الصناعات التكنولوجية، إنما يحدث بذلك تحولا فلسفيا يقضي بقبول فكرة الآلية ووضع الأساس الفكري للعصر الصناعي الحديث.

أما (رينيه ديكارت)[11] فقد احتلت فكرة الآلة مكانة عظيمة في فلسفته التي لم تخل من المنطق الاستنتاجي والمقترحات البديهية، وقد صاغ (ديكارت) تفسيره للعالم على أنه كم هائل من الجزئيات المادية التي تخضع لمجموعة واحدة من القوانين، فهذا العالم ما هو إلا آلة كل ما فيها جاء نتيجة لتأثير الحركة، وبذلك

---

(10) ينظر . فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، ص (302 – 303) .

(11) رينيه ديكارت : (1596 – 1650 م) فيلسوف وعالم رياضي وفسيولوجي فرنسي ، من مؤلفاته : مبادئ الفلسفة .

فهو كون ميكانيكي، (وفي رأي ديكارت أن الحيوانات ومنها الإنسان عبارة عن آلات، وبديهيا أن يكون هناك اتصال بين آلية الإنسان الذي يحرك أطرافه تبعا لخواص فيزيائية، والروح والإرادة الكامنتين فيه)[12]، وإذا كان في وسع الإنسان الذي يعد جسمه آلة دقيقة الصنع أن يصنع آلات على قدر من الدقة، فإنه قد يكون في استطاعة الطبيعة ذاتها أن تصنع آلات أدق من ذلك.

إن (ديكارت) قد نظر إلى أن الإنسان والطبيعة والكون بأسره هي آلات هائلة عظيمة التعقيد، وبإدراكه للتحولات التقنية التي اجتاحت عصره توصل إلى تصور جديد يفتح مجالات بعيدة لغزو العالم، وهذه النظرة التفاؤلية تعكس (دينامية الطبقة البرجوازية الصاعدة الطامحة لتقوية مواقعها وزيادة امتيازاتها، والساعية نحو اكتشاف العالم وغزو الطبيعة. لكن المجتمع البرجوازي لا يعتمد على السيطرة على الطبيعة، وعلى ابتكار وسائل جديدة للإنتاج واختراع آلات وبلوغ مستوى من الرفاهية فحسب، انه يقوم أيضا على سيطرة بعض الناس على أناس آخرين)[13].

لقد رفض (ديكارت) منطق (أرسطو) وتفسيره من حيث أنه لا علاقة له بالتصورات العلمية الجديدة عن الكون، وآمن بضرورة التعاون بين العقول المفكرة الكبيرة لتحقيق الإنجازات في العالم، وكان لتقسيمه الكون إلى جزئين (مادي ومعنوي) أثره في طبيعة البحث العلمي، حيث شجع العلماء على المضي في أبحاثهم بعيدا عن تدخل اللاهوتيين ورجال الدين، وعن المجادلات العقيمة التي كانت تدور بين فلاسفة العصور الوسطى، ويعد تفسير (ديكارت) العلمي للإنسان والكون اكثر الثورات عمقا وجذرية، حيث أصبح هذا التقسيم بمنطقيته

---

(12) ج. د. برنال، العلم في التاريخ، ص 88.

(13) فيصل عباس، الفلسفة والإنسان: جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، ص 160.

نتيجة بديهية للتقليل من الخبرات الحسية والاتجاه نحو الميكانيكا ثم الهندسة في محاولة للوصول إلى الحقيقة من خلال قدرات وإمكانات الإنسان اللامحدودة.

إن الموجه الإلحادية التي انتشرت في القرن السابع عشر قد مهدت الطريق أمام الفلاسفة لإتباع المنهج العلمي والاتجاه نحو العالم الطبيعي، وتفسير كل شيء تفسيرا آليا ميكانيكيا لا يحتاج إلى تصورات دينية، لكن التيار المؤمن رفض تلك الآراء وحاول أتباعه إثبات أن وجود الله أمر ضروري، وأن التفسير الآلي وحده عاجز عن إثبات ذلك ولا بد من الاستعانة بالتفسير الغائي المرتبط بالقيم الروحية، وقد كان (غوتفريد فيلهلم ليبنتز)(14) من بين أولئك الذين حاربوا الاتجاه الإلحادي.

تأثر (ليبنتز) بفلسفة كل من أرسطو وديكارت وتوماس هوبز، وقد سعى في تفسيره للواقع إلى توحيد المبدأ الآلي ونظرية الذرات الروحية . وهو يعد أشد جرأة من (ديكارت) في التنبيه إلى مزايا فكرة الآلية لا سيما حينما تحدث عن اختراع آلة مفكرة، وقد طبق فكرة الآلية على تصوره للكون وللكائنات الحية، وكان لاتصاله بالأوساط العلمية والفلسفية في فرنسا أثره في ظهور ابتكاراته واختراعاته، حيث اتصل بـ (بليز بسكال)(15) الذي كان له شأن كبير في الرياضيات واختراع الآلات الحاسبة، وما لبث (ليبنتز) أن اخترع آلة حاسبة تنجز عمليات الضرب والقسمة وجمع الكسور وطرحها، بينما اقتصر عمل آلة (بسكال) على عمليتي الجمع والطرح بالنسبة للأعداد الصحيحة وحسب ،

(14) غوتفريد فيلهلم ليبنتز : (1646 – 1716 م) فيلسوف ألماني ومثالي موضوعي ، من مؤلفاته : الفلسفة الإلهية 1710 م ، علم الذرات الروحية 1714 م .

(15) بليز بسكال : (1623 – 1662) فيلسوف وعالم فرنسي وأحد مؤسسي نظرية الاحتمال، وتعد آراؤه المنطقية استمرارا لآراء (ديكارت) في المنهج ، من أهم مؤلفاته كتاب (الأفكار) الذي نشر عام 1669 م.

فكانت آلة (ليبنتز) تحسينا وتطويرا لآلة (بسكال)[16]، وقد سافر (ليبنتز) في عام 1673م إلى إنجلترا، حيث عرض آلته على الجمعية الملكية بلندن، فانتخبته الجمعية عضوا فيها.

لقد جمع (ليبنتز) إلى العقل النظري عقلا عمليا، وقد أسهم بنشاطاته في كل دوائر المعرفة الإنسانية ، وهو يوصف بأنه مؤسس الديناميكا الحديثة، وبأنه صاحب نزعة توفيقية عجيبة، فقد حاول أن يوحد بين الكنيستين البروتستانتية والكاثوليكية، كذلك حاول الجمع بين الفلسفات القديمة والحديثة وتقديمها في نسق فلسفي واحد، ويوصف أيضا بأنه يتعمق في الأشياء للوصول إلي مبادئها الأولى وأصولها النهائية انطلاقا من روح الاكتشاف وروح المنهج.

وقد كان لتطورات العلم وتقنية التكنولوجيا والمجتمع والإنسان نفسه دورها في نشوء عدد من المذاهب في الفكر الغربي التي ربطت مستقبل الحضارة البشرية بتطور العلم والتقنية، حيث اتخذت من العواقب الاجتماعية لتطور الثورة العلمية التقنية المعاصرة موضوعا لتحليلاتها الفلسفية.

إن الثورة العلمية التكنولوجية، ومنجزاتها وتناقضاتها، واحتمالاتها وعواقبها الاجتماعية المذهلة تؤدي إلى ما هو في الحقيقة مشكلات فلسفية، وتتخذ النزعة الفلسفية اللاعقلانية نظرة تشاؤمية إزاء حالات التقدم العلمي والتقني المتوحشة في العصر الحاضر، وترتبط النظرة التشاؤمية، مثل انهيار الحضارة التكنولوجية، ونهاية التقدم، وحتمية وقوع كارثة عالمية، ارتباطا وثيقا بالنظرة التقييمية للعقل الإنساني وللعلم[17].

---

(16) ينظر. فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، ص (308 – 309).

_ ينظر. علي عبد المعطي محمد ، تيارات فلسفية حديثة، ج1، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية، 995 ، ص 223 .

(17) ينظر. فيصل عباس، الفلسفة والإنسان...، ص 28 .

لقد فرض التقدم الصناعي وبروز عصر الآلة أن يتوجه الإنسان إلى هذا العالم في محاولة منه للتحكم بقدراته والسيطرة عليها، حيث سعى إلى تذليل الطبيعة في ظل حالات التجدد والتقدم وتكاثر الحاجات الحيوية المتزايدة، ولما كان الإنسان يسعى لإكمال ما في حياته من نقص، فانه قد سعى إلى محاولة تحقيق الابتكار في الوسائل التي من شأنها أن تحقق زيادة في إمكاناته لتحقيق التوافق والتكيف مع واقعة البيئي، لكن حالة التقدم الصناعي كانت سببا في بروز المعضلة التكنولوجية، (إن أخطار الانفجار السكاني والفناء النووي هما أخطر ما ورثناه عن الثورة التكنولوجية التي يتعين أن نعايشها ولكنهما ليسا الخطرين الوحيدين. فثمة سلسلة من المشكلات البيئية التي نتجت عن استخدام التكنولوجيات الجديدة منذ الحرب العالمية الثانية. وتعتبر العالمة الأمريكية راشيل كارسون من أوائل من نبهوا الرأي العام الي هذه الأخطار وذلك في كتابها المستقبلي (الربيع الصامت) الصادر عام 1962م. ويقدم الكتاب وصفا حيا للآثار الخبيثة المترتبة على العوامل الكيميائية الجديدة التي تفسد حياة الريف والحضر)[18]، ففي ظل الهيمنة التكنولوجية بات الإنسان المعاصر محكوما لحالات القمع والتشاؤم، وعاجزا عن ممارسة نفوذه البشري الحضاري الذي من شأنه أن يحسن وضع الإنسان في العالم.

لقد سعى الفلاسفة المعاصرون إلى مناقشة المشكلات المحورية المرتبطة بالإنسان لا سيما علاقته بالعالم ودوره في تغييره، وقد كان لعصر الآلة أثره في ترسيخ وجهة النظر الفلسفية فيما يتعلق بالعلاقة التي تربط بين الإنسان والآلة التي تشكل ملمحا واضحا في حياته (وإذا كان ديكارت قد اعتبر الحيوانات بمثابة

---

(18) آر. إيه. بوكانان: الآلة قوة وسلطة، ترجمة. شوقي جلال، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000م، ص 257.

آلات خالية من النفس، وإذا كان لا متري[19] قد وضع الإنسان في تصنيف واحد مع الآلة، فإن هذا لم يكن تحريفا لمفهوم الآلة وإنما كان تحريفا لمفهوم الإنسان والحيوان لان هذين المفهومين قد ربطا بجهاز يعمل على أساس قوانين الحركة الميكانيكية، أما في العلم المعاصر(...) فالعلم في دراسته لقوانين الآلة يبحث في أبنية الأجهزة العاملة، وخصائص ووظائف هذه الأجهزة، تاركا جانبا قوامها المادي)[20].

إن الإنسان المعاصر باعتماده الآلة قد حاول أن يسد ما في العالم من ثغرات معيشية، يمكن لها أن تشيع حالة التعثر في تحقيق الإنسان لآماله العديدة اللامتناهية، بوصف الآلة مكمل للوجود البشري الذي لا يخرج عن كونه وجودا طبيعيا واصطناعيا معا، لكن ذلك الواقع قد انقلب في نهايته ليهدد مصير الإنسان في ظل الخطر المباشر لآلة الحرب الفتاكة، التي باتت مبعث القلق والتشاؤم في حياة الإنسان المعاصر (نظرا لأن هذه الأدوات أصبحت منظومات شديدة التعقيد فقد أصبحت السيطرة عليها أكثر صعوبة، كما أصبح إمكان إساءة استعمالها أشد خطرا مما كانت عليه الحال بالنسبة للأدوات الأبسط، وإن ظلت الطبيعة الجوهرية للعلاقة واحدة. ولا تزال المبادرة الإبداعية خاصية بشرية، (...) وليس على البشر إلا أن يعرفوا وجهتهم وهدفهم حتى يتسنى لهم السيطرة بكفاءة وفعالية)[21].

---

[19] جوليان اوفروي دي لا متري: (1709 – 1751 م) فيلسوف مادي وطبيب فرنسي ، تأثر بآراء ديكارت وجون لوك ، من أهم مؤلفاته : الإنسان آلة 1747 م، مذهب ابيقور 1750 م .

[20] مجموعة من العلماء والاكاديميين السوفيات ، تحرير . م . روزنتال وي . يودين، ، الموسوعة الفلسفية ، ترجمة . سمير كرم ، بيروت : دار الطليعة ، ط5 ، 1985 م ، ص 46 .

[21] آر . إيه. بوكانان : الآلة قوة وسلطة ، ص 261 .

ويؤكد واقع الإنسان المعاصر حقيقة أن المجتمع التكنولوجي قوة ماحقة تقمع الشخصية تحت ضغوط وتحديات يمكن تجنبها بفضل السيطرة المحكمة على نظم المجتمع التكنولوجي المعقدة، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الآلة مخلوق بشري يمكن له أن يرتد ارتدادا قاتلا ضد خالقه، فقد تعالت صيحات خصوم الآلة نتيجة للإحساس بأن اختراعها قد سبب انحطاط الإنسان وتخلفه وانهيار قدرته على التأمل مما افسد طبيعة الإنسان وعزز إمكانية فناءه، أو لأن العالم الصناعي من شأنه أن يوصل الإنسان إلى اليأس كما يرى جبرييل مارسيل، (وإذا كان الفلاسفة كثيرا ما يتحدثون عن (الإنسان الصانع) فذلك لان ما يروعهم في الموجود البشري هو أنه يشكل العالم، ويغير من صور الطبيعة بتدخله في شؤونها، ويطبع الكون كله بطابع الصيرورة المميزة له فالإنسان يخلق في العالم أنواعا جديدة غير متوقعة ويبدع في صميم الطبيعة صورا مبتكرة لم تكن تحلم بها) [22]، فلا يمكن وصف التقدم بأنه انحراف في مجرى التطور البشري إذ أن المسؤولية الكبرى في أداء الآلة تقع على استخدام الإنسان لها.

لقد كشفت المعضلة التكنولوجية عن قسوة وفداحة المشكلات التي قد تواجه الإنسان والحضارة، وكان للفكر الفلسفي المعاصر موقفه من الآلة حيث تراوح ذلك الموقف بين مؤيد ومعارض، فقد فرضت طبيعة الاشتراكية العلمية على (كارل ماركس)[23] أن يكون له موقف واضح من الثورة الصناعية يقضي بتعزيز الإنتاج البشري من خلال الاعتماد على الآلة، فاستخدام الآلة للنهوض

---

(22) زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص 149 .

(23) كارل ماركس : (1818 – 1883 م) فيلسوف ألماني ومؤسس الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية ومعلم البروليتاريا العالمية ، تأثر بفلسفة هيجل ، من أهم مؤلفاته : (رأس المال) .

بالصناعة من شأنه أن يعين الإنسان على استئناس الطبيعة والارتقاء بها، من خلال تشغيل الإنسان لفكره وإحلاله لإنتاجه ومخترعاته .

لقد عالج (ماركس) ماهية الطبيعة الإنسانية وخصائصها، وعالج الجوهر العياني المحدد للإنسان الاجتماعي كمجموع من العلاقات الاجتماعية، ووصفه بأنه ليس تجريداً مميزاً لفردٍ على حدة وإنما يمثل مجموع العلاقات الاجتماعية، وقد اعتقد أن حركة التاريخ متجهة إلى الإنسانية الحقة، وتفائل بنهاية الإنسان المغترب رافضاً بذلك استعباد الإنسان واضطهاده وداعياً للعمل على تحريره هو والمجتمع[24].

وبذلك أعلن بوضوح أنه يسعى إلى خلق الإنسان وتحقيق ماهيته الكلية من خلال تمكينه من العيش حياة طبيعية معززاً بذلك وظيفة الذات الإنسانية في عمله اليومي، إذ أن كل ذات لا يمكنها إثبات وجودها إلا في إطار صيرورة الحوادث والوقائع الحسيّة الملموسة، وبذلك فإن الماركسية تؤمن بوظيفة الإنسان ودوره في الجماعة ككائن سياسي واجتماعي.

إن الماركسية تضع مشكلة المجتمع لا مشكلة الإنسان، وهي ترى بأن الإنسان وظيفة من وظائف المجتمع، وظيفة (تكنيكية) من وظائف الاقتصاد، والمجتمع ظاهرة، والإنسان ظاهرة إضافية، والحط من شأن الإنسان تناقض واضح مع تعاليم (ماركس) التي تدين الحط من الحياة الإنسانية، وتنظر المحاولة الأولى لتحقيق الشيوعية على الأرض الماركسية في روسيا إلى الإنسان على أنه وظيفة من وظائف الاقتصاد، وبذلك تجرد الحياة الإنسانية من إنسانيتها كما يفعل النظام

[24] ينظر. فيصل عباس ، الفلسفة والإنسان... ، ص(258 -260).

الرأسمالي، ولهذا لم تحدث الثورة التي كان ماركس وانجلز يأملان حدوثها في تاريخ العالم[25].

وفي معرض انتقاداته لآراء (برودون)[26] التي وردت في كتابه (منهاج التناقضات الاقتصادية أو فلسفة البؤس) 1846م يرى (ماركس): (أن استعمال الآلة لم يعد لائحة اقتصادية أكثر مما هي محراث يسحب سكة الفلاحة ، إن الآلة هي قوة إنتاجية. والمصنع الحديث – إذ يعتمد استعمال الآلة – يكون علاقة اقتصادية ولائحة اقتصادية)[27]، وتشتد معارضة (ماركس) لـ (بر ودون) حينما يفترض بأن تقسيم العمل قد أوجد الفقر وحينما يوجه اللوم للمصنع وللآلة كونهما كانا سببا في تأخر العامل، (فالآلة أو المصنع – بعد أن يحقر أو يؤخر العامل لأنه أوجد سيدا له (الآلة) يكمل تحقيره ، إذ يجعله يهبط من درجة عامل مهني إلى درجة عامل بسيط ... والفترة التي نمر بها الآن – فترة استعمال الآلة – تمتاز بصفة خاصة وهي العامل الذي يتقاضى أجره)[28]، وبذلك فإن نظرة(ماركس) لمفهوم الآلة لم تخرج عن كونها مقولة اقتصادية تحقق نتيجة مفيدة في عمليه الإنتاج .

---

[25] ينظر. نيقولاي برديائيف، أصل الشيوعية الروسية، ترجمة. فؤاد كامل، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م، ص200.

[26] بيير جوزيف برودون : (1809 – 1865 م) شخصية سياسية فرنسية وفيلسوف مثالي وعالم اجتماع واقتصاد وأحد مؤسسي الفوضوية ، من مؤلفاته : ما هي الملكية 1840 م ، وفلسفة البؤس 1846 م.

[27] كارل ماركس ، بؤس الفلسفة ، ترجمة . أندريه يازجي ، دمشق : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، 1958 م ، ص 129 .

[28] المصدر نفسه ، ص 130 .

أما (جورج سنتيانا)[29] فقد انحدر هو الآخر إلى الفلسفة الميكانيكية وذلك حينما فسر الحياة والظواهر الطبيعية ومن ضمنها السلوك الإنساني، وفلسفة (سنتيانا) تمثل الموقف الفكري المتردد بين المادية واللامادية، بين العلم واللاعلم، وهذا هو الطابع العام للفلسفة البرجوازية المتأخرة.

لقد ذهب (سنتيانا) إلى أن أفضل طريقة للبحث في علم النفس هو التسليم بمذهب الآلية، ومنهجه هو البحث عن الأساس الآلي لكل ما يحدث في العقل، وقد تركز هذا في فلسفة (ديكارت) ومدرسة السلوكيين عند(واطسون) و(سكنر)، والمعرفة عندهم مسألة ردود أفعال مشروطة للكائنات العضوية بما في ذلك الإنسان صانع الآلة، وقد عمم (سنتيانا) مذهبه الآلي على مظاهر الوجود ووصف الحياة بأنها كلها مادية آلية[30].

ولم يغفل الفيلسوف الوجودي (نيقولاي برديائيف)[31] في فلسفته الحديث عن الآلة، حيث تحدث عنها في معرض حديثه عن أشكال العبودية التي يعيشها الإنسان المعاصر، وقد أكد أهمية الحركة بالنسبة للإنسان كونها تعود بالخير على الإنسانية جمعاء، ورأى أن هناك مؤثرات خارجية تستعبد الإنسان للوصول إلى أهداف خاصة .

---

(29) جورج سنتيانا: (1863 – 1952م) فيلسوف وكاتب أمريكي من اتباع الواقعية النقدية في مجال الأدب، ولد في إسبانيا وهاجر إلى أمريكا عام 1872م وأمضى السنوات الأخيرة من حياته في صومعة كاثوليكية في روما، من أهم مؤلفاته الفلسفية: حياة العقل.

(30) ينظر. عبد الله الخطيب، الإنسان في الفلسفة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002م، ص (96– 97).

(31) نيقولاي بردیائيف : رائد الفلسفة الوجودية في روسيا ، ولد عام 1874 م ، درس في المدرسة الحربية بكييف ولم يستمر بها إذ التحق بالجامعة لدراسة العلوم الطبيعية والقانون ، من مؤلفاته : مشاكل المثالية ، وأصل الشيوعية الروسية.

ويرى (برديائيف) أن الحضارة والصناعة تستعبدان الإنسان ، وتثقل كاهله تعقيدات الوجود وتعدد الأشياء وتنوعها، وقد أصبحت مسألة استعباد الإنسان للآلة من أهم المشكلات المعاصرة، ذلك أن الحياة بلغت سرعة جنونية في حركة الزمن حالت دون استجابة الإنسان لها، فممارسة التفكير الهادئ والاستغراق في التأمل من الأمور اللازمة للشخصية الخالقة، ولكن السرعة التي يفرضها عصر الآلة تكاد تجعل التأمل متعذرا[32]، لذلك فمن الضروري ألا يمكن الإنسان الآلة من السيطرة والاستحواذ عليه، لا سيما أن الإنسان هو مبدع الأفكار وخالق النظم والقيم الاجتماعية.

إن بعض النظريات الميتافيزيقية تميل إلى استعباد الإنسان كالمذهب الجبري، والمذاهب الأخرى التي تعد الإنسان شيئا كسائر الأشياء الموجودة الخاضعة للقانون، والتي لا تعترف بوجود ذات خالقة في الإنسان لا تطيع القوانين المسيطرة على طبيعة الأشياء فالإنسان يتلقى المؤثرات من بيئتيه المادية والاجتماعية ومن تجارب التاريخ البشري، (وفي عصر التكنولوجيا والسرعة أصبحت مشكلة الزمان مشكلة حادة، فقد خضع الزمان لسرعة جنونية ينبغي على إيقاع الزمان الإنساني أن يتجاوب معه، ولم تعد لأية لحظة قيمة داخلية أو أي امتلاء .. بل أنها تفسح المجال سريعا للحظة اللاحقة، وكل لحظة وسيلة للحظة التي تتبعها، وكل لحظة يمكن أن تنقسم انقساما لا نهائيا، ومن ثم تصبح بغير أساس من الصحة. وعصر التكنولوجيا موجه بأكمله نحو المستقبل.. مستقبل يحدده تماما سير الزمن)[33] الذي قد يكون ذاتيا أو موضوعيا أو قد يأتي نتاجا لعملية موضوعية تعانيها الذات، فالزمن نوع من الأبدية المفككة التي تتصف

---

[32] ينظر. نيقولاي بردياثيف، العزلة والمجتمع ، ص8.

[33] المصدر نفسه، ص 134.

أجزاؤها المتمثلة بالماضي والحاضر والمستقبل بالإفلات الدائم، وبذلك فهي تنحل إلى الزمن الموضوعي ويتحقق فيها مصير الإنسان بكل أبعاده.

وللسرعة القائمة على الآلية المتزايدة للحياة أثر قاتل على الأنا الإنسانية، فقد اجتثت جذور وحدتها وتماسكها، وأدى ظهور الآلة والإحالة الآلية للحياة إلى الإحالة الموضوعية القصوى للوجود الإنساني، وإلى إحالته المادية في عالم غريب، عالم بارد غير إنساني، وعلى الرغم من أن هذا العالم من صنع الإنسان إلا أنه أساسا معاد له[34] ،وهكذا فلم تنفصل فلسفة (برديائيف) عن موقفه من الواقع الاجتماعي الذي جاء نتاجا للمجتمع الآلي ،حيث عارض كل الاتجاهات التي من شأنها أن تحطم آدمية الإنسان ،وتهدر كرامته،وتقضي على حريته الشخصية ،ولا تتيح له الفرصة لإظهار التميز الفردي.

وفي كتابه (الموقف الروحي للعصر) 1930م انتقد (كارل يسبرز) آلية الحضارة الغربية المعاصرة ،حيث ذهب إلى أن غرور الإنسان المعاصر قد هيأ له الاعتقاد بأنه قادر على فهم العالم والسيطرة عليه، لكنه سرعان ما اكتشف عجزه وعدم قدرته حتى عن استرداد ذاته وسط هذا الضياع المحيط به.

حدد (يسبرز) سمات العصر التقني المعاصر، فهو عصر يخضع للعقلانية الصارمة والحساب الدقيق وقابلية التنبؤ، وهي سمة تباعد بين الإنسان وبين منابع الإحساس والشعور في حياته، كذلك يتسم هذا العصر بسيطرة الجماهير التي هي التجمع العفوي اللامنظم، الذي يسهل التأثير فيه، وينقاد بسهولة للانفعالات ويميل بطبيعته إلى العنف، وفقدان التمايز بين أفراده، والسمة الأخرى هي انتظام حياة الإنسان على نمط أسلوب العمل في المصانع، التي يتم كل شيء فيها في

---

[34] نيقولاي برديائيف، العزلة والمجتمع، ص 134.

موعده حيث تخضع للحساب الدقيق، وللتخطيط المنظم، وبذلك فلم تعد الآلة أسلوبا في الإنتاج فحسب، بل أسلوبا في الحياة، بينما ضاع الوجود الإنساني الحق وسط هذا التنظيم التكنيكي لحياة الإنسان [35].

وهذه النظرة المتشائمة القلقة للمجتمع التكنولوجي عند (يسبرز) لا تنبع من رفضه لهذا المجتمع، و إنما ترتبط بنظرة الوجوديين الذين رأوا أن في عصر التكنولوجيا تضييق لنطاق الحياة الإنسانية، وانتزاع للجانبين الشخصي والإنساني في العالم مما يؤدي إلى ازدياد نطاق الاغتراب في العالم.

وفي عصر التكنولوجيا يتبلور الصراع بين إرادة تحقيق الذات في الإنسان، وبين هذا التنظيم الشامل، حيث تسيطر رتابة العمل على الواقع ويصبح الإنسان مجرد وظيفة يؤديها المجتمع ككل. إن العصر الحاضر يرد الوجود البشري كله إلى العام، وفيه يفقد الإنسان لذة الاستمتاع بالتجارب الشخصية الفريدة التي لا تتكرر، ولم يعد للفرد مكان في مثل هذا العالم الآلي، لقد أصبح الفرد قابلا لأن يستغنى عنه وأن يحل أي فرد آخر مكانه، وهكذا يختفي التميز والمتميزون، بل أن هذا التنظيم الآلي ولد القلق لدى الإنسان، قلق على الحياة، وعلى المركز والعمل والصحة، فالوجود كله ليس إلا قلقا، والإحساس الغالب على الإنسان هو الإحساس بهوة سحيقة يخشى في كل لحظة من حياته أن تبتلعه [36]،فالملامح العامة التي رسمها (يسبرز) للواقع المعاصر لا تخرج عن كونها ملامح قاتمة بسبب شعور الإنسان بالقلق والضياع في عالم أصبحت الآلة فيه تشكل شراً مستطيرا وتهديدا للوجود الإنساني، وقد تضخم هذا الشعور المأساوي عند (يسبرز) في ظل تهديد القنبلة الذرية، حيث أكد تخوفه من المجهول معلنا أن هناك نهاية

---

[35] ينظر. فؤاد زكريا ،آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص383.

[36] ينظر. المصدر نفسه ، ص (383 –384).

مأساوية تنتظر الإنسانية في حالة استخدام تلك القنابل، لذلك فلم يتوان عن تذكير السياسي بوظيفته الإنسانية التي من شأنها أن تقصيه عن كل خياراته التي قد توصل الجنس البشري إلى نهاية مشؤومة.

أما (جبرييل مارسل) فقد اتفق هو الآخر مع كل من (كيركيجارد، هيدجر، ويسبرز) في التحذير من الخطر الذي يواجه الإنسان المعاصر في ظل الحضارة المادية والتكنولوجية،التي باتت تهدر حرية الإنسان وتهدد البناء المنطقي لشخصيته، محولة بذلك السر الأنطولوجي إلى وهم وخرافة،وقد ناقش (مارسل) ذلك في فلسفته التي بدأت من الخبرة بالوجود الفردي في العالم ومن التجربة الوجودية المشخصة،ومن الواقع العياني المعاش النابض بالحياة.

لقد حذر (مارسل) من النزاع بين الأمم وبين الطبقات الاجتماعية،وحذر من الاستخدام المفرط للقوة بين أبناء الجنس البشري ، إذ من شأن ذلك أن يشيع ما أسماه بحالة الحرب الدائمة.

وذهب إلى أن هذا العالم يتميز بأن الإنسان فيه قد أصبح هو ومهنته شيئا واحدا ،وأصبح التصنيع فيه متجها إلى اهدار قيمة الإنسان ،وولدت روح التجريد فيه الطغيان واليأس، فقد انحدرت قيمة الإنسان عندما تضاءل شأنه فأصبح مجرد مجموعة من الوظائف الحيوية والاجتماعية ،ومجتمع تكنوقراطي مؤسس على هذا النحو ينظر إلى الإنسان على أنه آلة[37]، وهكذا فإنه في ظل التقدم التكنولوجي ومكننة المجتمع تضيع قيمة الإنسان في ظل عالم فقد معاني الإنسانية وقيمها.

---

(37) ينظر . روجيه جارودي،نظرات حول الإنسان ،ترجمة. يحيى هويدي، القاهرة:المجلس الأعلى للثقافة، 1983م، ص(184 -185).

إن (مارسل) لا يكف عن رفض ذلك التعاون الضار الذي يقوم بين الاتجاهات التكنوقراطية العلمية والقوى الحاكمة الشمولية ،وكذلك رفض التزاوج بين الدعوة إلى القومية والثورة الصناعية، والإنسان في ظل هذا التزاوج يتحول إلى مجرد عنصر ،مجرد ترس في الآلة الكبرى الشمولية: آلة الدولة ،ويصبح لا وجود له إلا في خدمة هذا الواقع الشمولي[38]، الذي قاد الإنسان إلى حالات من اليأس والقلق ،وأصبح الأمر يتطلب انقاذا حاسما وسريعا للوجود الإنساني المشخص،وذلك بتخليصه من هيمنة القوى العاتية التي تستهدف ابادة الروح الإنسانية، والقضاء على العنصر الأبدي في الإنسان ،وجعله إنسانا بلا ملامح ولا حرية ولا قدرة على الاختيار أو اتخاذ قرار يمس وجوده الإنساني.

إن (مارسل) يلتقي مع جانب من النقد الذي وجهه (ماركس) ضد المعرفة و النزعة العقلية الآلية المؤسسة على الشعور بالإغتراب ،وعلى تجريد الإنسان من إنسانيته والنظر إليه على أنه مجرد موضوع أو شئ في مجرى تطور اقتصاد المساومة في النظام الرأسمالي ، لكنه يتعارض مع (ماركس) في برهنته على أن الإنسان المعاصر موجود في موقف لم يعد فيه ثمة اتصال بينه و بين نفسه ،وإنه يوجد دائما خارج ذاته([39].

إن استخدام التكنولوجيا على نحو سليم يخلق إمكانية كبيرة في تحاشي تدمير الذات واستقرار الوضع السكاني وتوزيع الثروات بين الأمم توزيعاً عادلاً، وبذلك فإن حسم مشكلة المعضلة التكنولوجية سينقل الأفراد والمجتمعات نحو التطور الإيجابي، (إن تجنب حرب كارثية مدمرة هو في جوهرة مشكلة سياسية. ولكن حلها يفترض توافر سيطرة فعالة على تلك النظم التكنولوجية التي تمثلها

---

[38] روجيه جارودي، نظرات حول الإنسان ،ص185 .

[39] ينظر .المصدر نفسه ،ص186 .

الدفاعات القومية والقدرات التنافسية على صنع أسلحة الانتقام النووية. وأن الضمان الوحيد، في نهاية المطاف، لتحقيق أمن نسبي بالقدر الذي نبتغيه إنسانيا، هو إقامة مجتمع عالمي لا يرى فقط أن فكرة شن هجوم عسكري من دولة ضد أخرى أمر غير ضروري بل مستحيل عملياً، لأن الوسائل التكنولوجية اللازمة لشن مثل هذا الهجوم تخضع لسلطة سياسية مهيمنة ولها الكلمة النافذة)[40].

لقد أكد عصر الآلة –من وجهة نظر الوجوديين– الحالة المحزنة للوجود الإنساني في العالم الموضوعي، فكلما أصبحت الحياة أكثر آلية كلما ازداد الشر الإنساني وفي ظل بروز آلة الحرب الفتاكة والخطر النووي بات الإنسان يعيش قلقا وجوديا متأججا على المصير الذي ينتظره.

ومن الفلاسفة المعاصرين الذين أولوا الأهمية للحديث عن جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة، يبرز كل من (فرانز فانون)[41] و (هربرت ماركوز)[42] اللذين انطلقا في بناء أفكارهما من النظرية الماركسية الثورية، وإذا كان (فانون) قد توجه في كتابيه (سسيولوجيا ثورة) و (معذبو الأرض) إلى الحديث عن واقع الإنسان في العالم الثالث، فإن (مار كوز) قد تطرق في كتابه (الإنسان ذو البعد الواحد) إلى واقع الإنسان في البلدان الصناعية المتقدمة لا سيما الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا الغربية.

---

(40) آر. إيه. بوكانان، الآلة قوة وسلطة، ص 265.

(41) فرانز فانون: هو زنجي من المارتينيك، عانى من وجود الاستعمار الفرنسي مما جعله يتعاطف مع ثورة الجزائر، عام 1957 م عمل رئيسا لمستشفى للأمراض العقلية، توفي في واشنطن عام 1961 م، من مؤلفاته: معذبو الأرض، وسسيولوجيا ثورة .

(42) هربرت مار كوز (1898 – 1979 م) ولد في ألمانيا من أب وأم يهوديين ، درس على يد (هيدجر) وحصل على الدكتوراه في الفلسفة عام 1920 م ، من مؤلفاته : العقل والثورة .

إن ما حاول (فانون) أن يكشف عنه النقاب أو يصوغه في صورة قانون تاريخي هو: لماذا باتت الثورة مستبعدة وغير محتملة بل مستحيلة في عالم يخشى أن يفقد مع الثورة امتيازاته؟[43]، وبذلك فإن (فانون) قد منح المشروعية لثورة الجزائر في ظل سيطرة الاستعمار الفرنسي، ذلك أن من أهداف الثورة هنا هي أن تحقق للإنسان الحرية وتمكنه من القيام بوظيفته الإنسانية التي توقف عن أدائها في ظل سيطرة المستعمر.

لقد نادى (فانون) بضرورة جعل طبقة الفلاحين هي الطبقة القائدة للثورة في المستعمرات والبلدان الأفريقية، وهذا التوجه الذي تبناه (فانون) اصطدم بعوائق استمرارية الثورة، إذا أنه من الصعب أن تحقق الثورة ذلك، (فمع دخول الثورة الكولونيالية مرحلة الاستقلال الوطني، أي مرحلة البناء الاقتصادي والتصنيع، تتحول قطاعات هامة من الفلاحين إلى عمال وتنطرح على جدول أعمال الثورة مسألة انتقال القيادة. وفي غالب الأحيان يتم هذا الانتقال لصالح البرجوازية الصغيرة بالنيابة عن الفلاحين. وهنا على وجه التحديد تكمن خطورة موضوعة فانون، إذ هي تترك الباب مفتوحاً أمام العناصر البرجوازية الصغيرة وتسده دون الطبقة العاملة النامية[44] التي تكون عاجزة عن استلام زمام الأمور في المجتمع، فهي لا زالت تنمو بفضل العناصر التي تمدها بها طبقة الفلاحين، والتي يمثل تحريرها شرطاً أساسياً لنمو الطبقة العاملة مستقبلاً في المستعمرات المتحررة.

---

43) هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الآداب، ط3، 1988م، ص6.

44) جورج طرابيشي، مقدمة كتاب الإنسان ذو البعد الواحد ، ص9.

أما (ماركوز) فقد حاول الكشف عن الأسباب التي جعلت الثورة مستبعدة ومستحيلة في عالم يخشى أن يفقد مع الثورة امتيازاته، وقد كانت نقطة انطلاقه الأساسية من الطاقة الهائلة التي بات يتمتع بها المجتمع المعاصر في البلدان الصناعية المتقدمة، والتي هيمنت على الفرد واستحوذت عليه بقوة لم يسبق لها مثيل، ويوصف المجتمع الصناعي بأنه مجتمع لا عقلاني، إذ أن تطور إنتاجيته لا تؤدي إلى تطور الحاجات والمواهب الإنسانية تطوراً حراً ،بل يمارس عليها حالات القمع والتسلط، فينعكس تأثير ذلك في كل مستويات الحياة المادية والفكرية.

إن عالم الحضارة الصناعية المتقدمة هو عالم كلي استبدادي لا على وأد أي محاولة لمعارضته ونفيه فحسب، ولا على تمييع وتذويب ودمج القوى الاجتماعية التي يمكن أن تعارضه فحسب، بل أيضاً على استنفار وتعبئة جميع طاقات الإنسان الجسدية والروحية وجميع القوى الاجتماعية للذود عنه وحمايته، وهنا بالتحديد يكمن دور السياسة ،كذلك تلعب الآلة دوراً سياسياً بارزاً في المجتمع التكنولوجي، فقد أبطلت مكننة العمل مفعول الرفض والنفي الذي كانت تمثله الطبقة العاملة الكادحة فاندفعت إلى الاندماج بالنظام القائم الذي أذعنت له [45]، لذلك فقد وصف الإنسان في المجتمع التكنولوجي المتقدم بأنه (إنسان ذو بعد واحد)، حيث أصبح في وسع هذا المجتمع احتواء التناقضات الموجودة فيه من خلال امتصاص طاقة الرفض من أولئك الذين كانوا يشكلون قوة للرفض في الأنظمة الاجتماعية السابقة.

---

[45] ينظر . جورج طرابيشي، مقدمة كتاب الإنسان ذو البعد الواحد ، ص 14 .

إن المجتمع ذا البعد الواحد قد قفز للأمام في طريق تزييف وعي الفرد، عندما أستبدل الرقابة الخارجية المفروضة من فوق بنوع من الرقابة الداخلية المستبطنة، وقد أثبت ذلك فعاليته لدرجة بات معها الفرد الذي يأبى الانصياع والامتثال للمجتمع القائم عاجزاً بل مريضاً نفسياً، لا في المجتمع، بل في نظره هو بالذات، فالمجتمع الصناعي لم يزيف حاجات الإنسان المادية فحسب، بل زيف أيضاً حاجاته الفكرية، فالفكر أصلاً عدو لدود لمجتمع السيطرة لأنه يمثل قوة العقل النقدية السالبة التي تتحرك دوماً باتجاه التغيير[46].

وقد مارست الثقافة الإيجابية دورها في خلق الإنسان ذي البعد الواحد، حيث وصفها (ماركوز) بأنها قامت بعملية التدمير السلمي للفكر الذي يستبطنه الإنسان بالاستحواذ على قوى العقل، وأصبح الإنسان على نحو آلي، فتعززت بذلك لديه حالة من الاغتراب الشامل الذي امتد إلى كل أرجاء حياته حتى الحياة الجنسية التي مورس ضدها القمع، وبالتالي حددت وظيفة الإنسان بصورة شابها الغموض، حتى تم تقييده بصورة تلقائية.

لقد ناقش (ماركوز) في فلسفته موضوع القهر الاجتماعي، حيث بلور فهمه الموضوعي للإشكالية الوظيفية للإنسان المعاصر في ظل المجتمع الرأسمالي، ويمكن القول (إن أعجب أنواع القهر و أكثرها تسلطاً، هو الذي يلقاه الإنسان المعاصر في عصرنا الحالي. ففي العصور السابقة كان يمارس القهر عن طريق طاغية أو حاكم مستبد يمكن ببساطة الكشف عن طغيانه واستبداده عن طريق الاحتكام في تصرفاته إلى العقل والمنطق، أما في المجتمع الصناعي المتقدم المعاصر (...)، فإن القهر يمارس على أساس يوحي، لأول وهلة، أنه معقول بصورةٍ تامة

---

(46) ينظر. جورج طرابيشي، مقدمة الإنسان ذو البعد الواحد، ص13.

إذ يبدو وكأنه يحسب الحساب الدقيق لكل الظروف والاحتمالات، دون أن، تتدخل فيه نزوات حاكم مستبد أو سلطة إرهابية)[47]، وهذا القهر يمتد ليأخذ تأثيره البالغ على حرية الإنسان الداخلية، ويتدخل في دوره الوظيفي، ويسحق إمكاناته في اتخاذ أي قرار بشكل مستقل باستخدام الوسائل التكنولوجية الممكنة للسيطرة على العقل، بعيداً عن الوسائل التقليدية التي كانت تستخدم للسيطرة على الإنسان كالعنف والإرهاب.

وفي ضوء ذلك، اتصلت آراء (ماركوز) النقدية بطريقة تحويل الجسم والعقل إلى أدوات للعمل المغترب، وذلك بتجريد الجسم من الطاقة الجنسية، فقد تطلبت ممارسة الفرد لوظيفته الجنسية في إطار الحضارة القمعية الحالية، أن يتنازل عما يؤسس أصل عضوية الإنسان، مع العلم أن تحديد الإنسان عنده يتم على مستوى بيولوجي، يتطلب واقعاً أساسه مبدأ اللذة الذي يتنافى مع كل تسامٍ قمعي، ويفترض تسامياً حراً لا قمعياً[48].

ولم يغفل (ماركوز) حقيقة الدور الذي تقوم به غريزة التدمير (الموت) في تطويع الإنسان، بوصفها إحدى مركبات الطاقة التي تفسح المجال أمام السيطرة التقنية على الإنسان والطبيعة، ولكن مع ذلك أصبحت هذه الغريزة رهينة للمجتمع التقني الرأسمالي الذي كان له القدرة على مراقبتها والتلاعب بها، (وما دام الهدف الأول لعقلانية المجتمع التكنولوجي اللاعقلانية هو تقليص مجال الفرد الداخلي، فلا غرو إن وجدنا عملية التقليص هذه تمتد إلى عالم اللغة، عالم

---

(47) قيس هادي احمد ، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، ص110، نقلاً عن:

- Wolf and B. Moore، Jr: The Critical Spirit، P. 263.

(48) ينظر، المصدر نفسه ، ص91.

التعبير والاتصال الإنساني. فعلى هذا المستوى أيضا تبرز إلى حيّز الوجود لغة أحادية الجانب، لغة ايجابية تستبعد من تراكيبها ومفرداتها كل الأفكار والمفاهيم النقدية المتعالية. وهذه اللغة هي بوجه خاص لغة محترفي السياسة وصناع الرأي العام (...)، لغة سلوكية، لغة بلا تاريخ، بلا أبعاد. وبكلمة واحدة، لغة مقفلة، منغلقة على ذاتها)[49]، بل ومحدودة الوظائف كونها تشيع في الاستخدام بين فئة معينة من الناس دون غيرهم، ولكن مع ذلك فهي ترتقي منهجياً بالعمل الايجابي، وتتصدى منهجياً أيضا للأفكار النقدية والمتعالية على حد تعبير (ماركوز).

إن التكنولوجيا تلعب دورا تقدميا بوصفها علم تحويل الأشياء إلى أدوات مروضة مسيطر عليها ، بهدف استغلالها لأغراض اجتماعية وحضارية، وعندما أصبحت التكنولوجيا هي الشكل العالمي للإنتاج المادي، والقوة الكلية المحددة لحياة العصر وثقافته في ظل مجتمع طبقي قمعي اضطهادي ، أصبح منطقها هو المحدد للعلاقات الاجتماعية أيضا ، فبدلا من أن تكون قوة التكنولوجيا قوة تحريرية ، أمست قوة لتحويل البشر إلى أدوات، وأصبحت المشكلة تكمن في السيطرة على شعب من الآلات والأدوات من قبل الإنسان [50] .

لقد اتصلت آراء (ماركوز) النقدية بطريقة تحويل الجسم والعقل إلى أدوات للعمل المغترب وذلك بتجريد الجسم من الطاقة الجنسية، فقد أضفت التكنولوجيا المعاصرة على ما يعانيه الإنسان من نقص في الحرية صيغة عقلانية، ولم يعد الإنسان سيد نفسه بعد أن أصبح خاضعا لجهاز تقني يزيد من رفاهية الحياة وإنتاجية العمل لكنه في الوقت نفسه يختار للإنسان أسلوب حياته.

---

[49] هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد ، ص16.

[50] ينظر :المصدر نفسه ،ص 18 .

إن العقلانية التكنولوجية لا تضع شرعية السيطرة موضع اتهام و إنما تحميها، والأفق الأداتي النزعة للعقل يطل على مجتمع كلي استبدادي موسوم بالسمة العقلانية، ويمكن إطلاق اسم فلسفة التقنيات الاوتوقراطية على الفلسفة التي تعد المجموع التقني مكانا تستخدم فيه الآلات للحصول على القوة، وما الآلة إلا وسيلة، أما الغاية فهي غزو الطبيعة، والآلة هي عبارة عن عبد يستغل في صنع عبيد آخرين، ومثل ذلك يمكن أن يتلاقى مع تطلب الإنسان للحرية، ولكن من الصعوبة التحرر عن طريق تحويل العبودية إلى كائنات أخرى سواء كانت بشرا أم حيوانات أم آلات [51]، وتبقى ديناميكية التقدم تأخذ محتواها السياسي المعبر عن عبودية الإنسان، حتى تصبح التكنولوجيا بذلك عقبة في وجه تحرر أبناء الجنس البشري وذلك عن طريق تحويل البشر إلى آلات ميكانيكية .

لقد فرض النظام الرأسمالي حالة من التطور التكنولوجي الذي عاش في أجواءه الإنسان المعاصر، مما أدى إلى بلورة حالة الاستئصال المتزايدة للمبادرة الشخصية عند الإنسان، ولم يتوقف ذلك على واقع الإنسان في المجتمعات الرأسمالية، و إنما امتد أيضا إلى الإنسان في المجتمعات الاشتراكية.

وكان لـ(أريك فروم)[52] موقفة الفلسفي من جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة، حيث تعرض لذلك من خلال دراسته للنظام الاقتصادي الذي أخذ يحرك المجتمع الأمريكي مع بزوغ فجر الثورة الصناعية، وحاول الوقوف على أثر ذلك النظام وانعكاسه السلبي على الإنسان، مبيناً في الوقت نفسه حالة الصراع فيما

---

(51) ينظر . هربرت ماركوز ، الإنسان ذو البعد الواحد ، ص (190 – 191).

(52) أريك فروم: (1900 -1979م) عالم نفس ألماني، هرب إلى أمريكا من الاضطهاد النازي عام 1932 ، وعمل مدرساً في جامعاتها ، وأمضى سنوات عمره الأخيرة في سويسرا ، من مؤلفاته: الإنسان بين الجوهر والمظهر.

بين الرأسماليين وطبقات المجتمع الأمريكي الأخرى، ولعل أهم ما برز في فكره (هو نظرية الاستيطان التي طورها (باولو فرايري) فيما بعد في نظرية القهر، وتقوم نظرية الاستيطان على أن الإنسان حاول دائماً أن يوجد لنفسه سلطة خارج ذاته، يشعر بالذنب إذا لم يتوافق مع إرادتها، وحرم نفسه بذلك من التمتع بحريته الفردية التي هي الأساس في وجوده الإنساني)[53].

وفي عصر التكنولوجيا أصبحت هذه الحرية مهددة تهديدا خطيرا ،لذلك فقد ركز (فروم) الاهتمام في فلسفته على البحث في مستقبل الإنسانية في ظل تهديد الحرب الذرية، التي إذا ما وقعت فإنها ستعيد الإنسان إلى أطواره البدائية، وقد ذهب إلى أن الإنسان بعد أن فقد معظم أسلحته الغرائزية قد سعى إلى البحث عن ملكات أخرى كملكات الفكر والخيال والوعي الذاتي، وذلك ليتمكن من الدفاع عن نفسه والاستعداد لخوض معركة البقاء، ولم يغفل دور النظام الاحتكاري الرأسمالي في بناء شخصية الإنسان الأمريكي، إذ (حوّل هذا النظام الإنسان إلى آلة خرساء لخدمة أغراض لاعبيها بخضوع وامتثال) [54] مما أدى إلى ضياع صفاته الإنسانية، وموت معظم وظائفه الاجتماعية، وتعثر قدراته في التطور والإبداع.

وإذا كانت أزمة الإنسان في العصور الغابرة من وجهة نظر (فروم) تكمن في خضوعه للعبودية ، فإن أزمة الإنسان في المستقبل ستتركز في تحويله إلى ربوط أو إنسان آلي ، ولكن الإنسان الآلي لا يمكن أن يظل محايداً كالآلة ، ففي فقدانه للحكمة سيعمل على تدمير نفسه والعالم ، من أجل القضاء على الإحساس بالضجر ، وبذلك يصبح الخطر المحدق بالبشرية هو خطر الحرب

---

(53) يوسف نور عوض، نقد العقل المتخلف، بيروت: دار القلم، ط1، 1985، ص16.

(54) عبد الله الخطيب ، الإنسان في الفلسفة، ص31.

والروبوطية [55]، فلم يعد الإنسان المعاصر يحظى بالسيادة على نفسه ، بل أصبح يعيش في أجواء من الاستعباد والميكانيكية المقيدة ، بسلوك أقرب إلى سلوك الإنسان البدائي وذلك نتيجة لحالة الارتهان للأشياء التي هي من صنع يديه .

إن الإشكالية الفلسفية التي تقوم عليها العلاقة بين الإنسان المعاصر والآلة تتلخص في حالة التحول في طبيعة الجثة الإنسانية إلى صورة إنسان آلي محكوم بالموت الوظيفي الذي هو شكل من أشكال التناتولوجيا، فالذي (يقول الموت يقول الجثة الجامدة المجردة من تجاربها، وحدها الأجساد الحية هي المدعوة لمعرفة الموت، الوسيلة الوحيدة لفهمها هي إذن فهم ما يميز الحياة. فالأحياء هم الذين يعرفون الموت عن طريق المقارنة بالحياة مقارنة الجثة في حالتها السكونية والحركية وبالتالي تصبح الجثة موضوعاً يخضع للدراسة والتحليل عن طريق التشريح في حالة البحث عن سبب الموت، وأداة لخدمة العلم في حالة إجراء التجارب عليها)[56]، فقد استدعت حالة الخوف من الموت أن يتجه الإنسان للعمل على تهيئة كل السبل للحد من تلك الظاهرة، وهذا الحد لم يكن سوى عمليه تأجيل مؤقت للموت وذلك بالسيطرة على مسبباته كالمرض والشيخوخة عن طريق العلوم والطب.

---

(55) ينظر . باولو فرايري ، تعليم المقهورين ، ص 27.

(56) عبد الرحمن مزيان ، التناتولوجيا – جثة علم الموت تتكلم الأزهار ، بيروت : الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع، مجلة كتابات معاصرة، المجلد التاسع، العدد 23، آذار - نيسان 1998 م، ص98.

ثالثا: الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي:

لخص الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ/ 791 م) مقتربات مصطلح الاغتراب لغة ومضموناً حينما ذهب في كتابه (العين) وفي باب (غ رب): الغرب، التمادي، وهو اللجاجة في الشيء، وقيل: استغرب الرجل، إذا لج في الضحك خاصة، أما (الغربة) فهي: الاغتراب عن الوطن، وقيل، غرب فلان عنا، يغرب غرباً أي تنحى، أو بعد، وأغربته وغربته: نحيته أو (طردته!)، والغربة: النوى البعيد(1) .

أما محمد بن علي الحاتمي المعروف بإبن عربي (ت 638هـ/ 1228م) فقد ذهب إلى أن الغربة (تطلق بإزاء مفارقة الوطن في طلب المقصود، (...) الغربة في الاغتراب عن الحال من النفوذ إليه)(2)، وهي لا تخرج عن كونها خاصية لدى المتصوفة.

وذهب محمد بن أبي بكر الرازي (ت 666هـ/ 1267م) إلى أن معنى (غريب، وغرب: الغرباء، الأباعد، ويقال: إغترب فلان، إذا تزوج من غير الأقارب: تيمناً بالحديث النبوي الشريف: إغتربوا ولا تضووا)(3)، وفي ذلك الحديث النبوي دعوة لتغريب النكاح بالزواج من الأجنبيات، أما (التغريب) فهو

---

(1) ينظر . الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين،ج 4 ، تحقيق مهدي المخرومي وإبراهيم السامرائي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1982 م ، ص (409 – 411) .

(2) محمد بن علي الحاتمي (ابن عربي) ، رسالة في بيان اصطلاحات الصوفية في الفتوحات المكية ، منشورة في ذيل التعريفات للجرجاني ، القاهرة : 1938 م، ص 240

(3) محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، بيروت : دار الكتاب العربي ، 1981 م ، ص 470 .

(النفي عن البلد، وأغرب: جاء بشيء غريب أو صار غريباً وأغرب عني: أي تباعد)[4].

ومما يبدو أن (الفراهيدي) قد أسس للمعاني اللاحقة للاغتراب، وإن لم يتوصل إلى صلب منطويات المصطلح المعاصر، فهو من خلال ما ذهب إليه قد وضع قواسم مشتركة لكل خروج على المألوف أو المعاش أو القائم إلى جانب مفارقة الوطن والابتعاد عن الأهل، أما (الرازي) فقد ركز على أن الاغتراب ارتبط بزواج الرجل من امرأة لا تربطه بها قرابة وهي غريبة عنه ومن الأباعد.

وبعد الهزات الكبرى التي عصفت بالدولة الإسلامية في المشرق (بغداد) والمغرب (الأندلس) ظهر (احمد بن علي الدلجي) بكتابه القيم (الفلاكة والمفلوكون) الذي يدور حول الاغتراب والمغتربين، حيث أفاد من التراث العربي اللغوي عند تأليفه لهذا الكتاب.

ويرى (الدلجي) أن المفلوك هو الرجل غير المحظوظ المهمل من الناس، وقد وزعه على إغترابين: فلاكة مالية/ اقتصادية، وفلاكة حالية/ اجتماعية، معرفية، علمية، سياسية..الخ [5]، وهو يستشهد بأقوال المغتربين، مستحضراً اللغتين الرافضة والداعية، الناكرة له والقائلة به، كل حسب ظرفها ومبرراتها وحيثياتها.

ويذم (الدلجي) الاغتراب عن الوطن في الظروف الإيجابية، أما حين يتعلق الأمر بكرامة الإنسان، ويتنكر له السلطان، فإن (الدلجي) يحث على الرحيل بعيدا عن ظروف المهانة والإذلال داخل الوطن وغياب الكيان الذي

---

(4) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح ، ص 470

(5) أحمد بن علي الدلجي ، الفلاكة و المفلوكون ، النجف : مطبعة الآداب ، 1385 هـ / 1965 م ، ص 6

يحمي الكرامة، وبذلك فإن (الدلجي) يقف على مستويات مختلفة للاغتراب فيحلل دواعي الغربة وينتقد الآراء التي قيلت في تعليلها.

أما اصطلاحاً فإن الاغتراب هو (مفهوم يصف كلاً من عملية ونتائج تبديل ناتج النشاط الإنساني والاجتماعي "منتجات العمل ، النقود ، العلاقات الاجتماعية... الخ" في ظروف تاريخية معينة، وكذلك تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل عنها ومتسلط عليها، وأيضاً تحول بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عما هو عليه في حد ذاته، وتشويه علاقاتها الفعلية في الحياة في أذهان الناس)[6].

وهكذا فإن الاغتراب بالمعنى الحقوقي يعني التنازل عن الملكية لصالح آخر، بينما يعني في الطب حالة الاضطراب العقلي التي تجعل الإنسان غريباً عن ذاته ومجتمعه .

لقد لعبت مشكلة الاغتراب دوراً هاماً في الفكر الفلسفي، ولم يخرج الاغتراب عن كونه إشارة لغربة الإنسان عن جوهره وابتعاده عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه، ويمكن إدراك بذور فكرة الاغتراب في بحث (سقراط) عن ذاته وحواره مع السفسطائيين الذي كشف عن اغترابه قياساً إلى ذرائعهم المعرفية ليدفع حياته ثمناً لذلك الاغتراب، كذلك في نظرية (أفلاطون) عن الروح الذي يهن في الجسد البشري، وفي التصور الافلاطوني عن الأشياء بوصفها شكلاً فاسداً للمثل المتعالية.

ويستطيع المتأمل لنظرية المثل الأفلاطونية أن يلمح في ثناياها جذور المفهوم الديني للاغتراب بوصفه انفصالاً عن الله بفعل السقوط ، فلقد كان

---

(6) مجموعة من العلماء والأكاديميين السوفيات ، الموسوعة الفلسفية ،تحرير. م. روزنتال، ي.يودين ، ترجمة . سمير كرم ، بيروت ، دار الطليعة ، ط2، 1980 م ، ص 26 .

للنفس– في رأي افلاطون– حياة قبل الحياة، هي حياتها في صحبة الآلهة من عالم المثل إلى عالم البدن[7]، فالنفس بذلك اغتربت عن الآلهة حينما سقطت في الخطيئة، وهذا التفسير للمفهوم الديني للاغتراب شاع أيضاً في الفلسفة المدرسية، وفي فلسفة (سقراط) مع مفهوم أقل قدرية للإنسان.

لقد حاول (أفلاطون) من خلال محاوراته إشاعة جو من التأمل والبحث عن الحقيقة في محاولة لتجاوز اغترابه، من منطلق أن الأصل في الاغتراب يكمن في جهل الإنسان بحقيقة وجوده الذاتي.

وإذا كان إنسان (أفلاطون) قد بدا مغترباً عن ذاته ومنقسماً بين عالم الواقع وعالم المثل، فإن إنسان (أرسطو) قد بدا إنسانا واقعياً، وهو حيوان اجتماعي وسياسي يكتسب صفاته الإنسانية وتتهذب حواسه من خلال جدله مع الطبيعة.

وتشيع ظاهرة الاغتراب في فلسفة (أرسطو)، إذ تحدث عن أهم أبعادها في إطار مفهوم مادي للطبيعة وللإنسان كجزء من الطبيعة، وذلك حينما أقر بالطبيعة المغتربة للثروة، والوظيفة المغتربة للنقود، وهو وإن لم يقل كلمات مباشرة عن الاغتراب لكنه ذكر حقائق اجتماعية تؤكد إدراكه لحقيقة الكثير من أبعاد الظاهرة [8].

وبعد ما يقرب من أربعة قرون جاء الفكر الديني المسيحي في مرحلة تلت الفلسفة الإغريقية القديمة، حيث شكلت الأفكار المبكرة للاهوت المسيحي الجذور الأولى لمفهوم الاغتراب.

---

(7) ينظر. يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، ص 74.

(8) ينظر . نبيل رمزي اسكندر ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، 1988م ، ص 36 .

ويستخدم رجال اللاهوت المحدثون مصطلح الاغتراب في شرح الرموز القديمة التي يزخر بها التراثان اليهودي والمسيحي، خاصة القصص الديني، ويهدف هؤلاء اللاهوتيون إلى ربط التراث الديني بالأفكار المعاصرة، واكثر من هذا أن الآراء المستحدثة ما هي إلا صياغات جديدة لآراء دينية قديمة، ويحاول اللاهوتيون إثبات أن المفهوم الحديث للاغتراب هو بعث لأفكار دينية تقليدية معروفة من قديم الزمن مثل سقوط آدم بعد الخطيئة الأولى والكفارة[9]، فسقوط آدم مفهوم ديني يرتبط بخطيئته التي ارتكبها والتي تنطوي على عصيان الله، وهذا المفهوم ناشئ عن اعتقاد مسيحي بأن البشر معاقبون مع آدم على خطيئته بسبب بعدهم عن الله وانفصالهم عنه، وهذا بدوره يحقق الانفصال عن الآخرين وعن جوهر الذات.

لقد أسس رجال الدين مفهوم الاغتراب انطلاقاً من اهتمامهم بالنفس الإنسانية التي تنطوي على طبيعة مزدوجة، تظهر واضحة في قصة الخلق كما وردت في التوراة.

وأبرز ما في قصة الخلق هو نظرية استقلال جوهر الروح عن الجوهر المادي في الوجود الإنساني ، فالتراب يرمز للعنصر المادي وهو الجسد ، أما نفحة الحياة فترمز للروح ، أي أن الفكر الديني ينظر للإنسان بوصفه كائناً معقداً وكياناً مركباً يعيش في حالة توتر وشد وجذب بين عنصري الجسد والروح اللذين يشكلان أصل وطبيعة الإنسان، ورغم امتزاجهما في الوجود الإنساني إلا أن كلاً منهما يكون غريباً عن الآخر، لذلك يظلان في حالة صراع لا تنتهي إلا بموت الإنسان

---

(9) ينظر . نبيل رمزي اسكندر ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، ص 25 ، نقلاً عن :
Johnson ‹Frank ‹Alienation : Overwiew and Introduction, Inf, Johnson(ed) Alienation,op.cit.p.6.

وانفصال الروح عن الجسد[10]، فقد بقيت فكرة الخطيئة وسقوط الإنسان وفساد الطبيعة البشرية مسيطرة سيطرة تامة في الفكر اللاهوتي ، وبقي الإنسان مركزاً للتناقضات وميداناً للصراع بين الروح والجسد الفاني، لذلك فقد سعى رجال الكنيسة إلى إقامة سلطة عالمية تستمد قوتها المباشرة من الله لاعتقادهم بأن خلاص المجتمع الإنساني من شقائه وحالات الاغتراب التي تكتنفه لا يمكن أن تتحقق إلا بالخضوع لأوامر السلطة الروحية.

لقد أستخدم اللاهوتيون مصطلح الاغتراب للدلالة على معان متعددة أهمها:

1) المفهوم البؤري للإغتراب في اللاهوت اليهودي والمسيحي، وهو أنفصال الإنسان عن الله.

2) إغتراب الإنسان عن جسده بوصفه عائقاً عن الله، لأن الروح تشتهى ضد الجسد .

3) انفصال الإنسان عن الناس الآخرين .

4) الاغتراب عن التنظيمات والمنظمات الدنيوية الزائلة التي تخرج عن نطاق المؤسسات الروحية على أساس أن الإلتصاق بالعالم هو انفصال عن الله[11].

وحاول اللاهوتيون أن يضفوا على مفهوم الاغتراب أبعاداً جديدة مجددين بذلك أفكارهم القديمة عما كانت عليه سابقا، وامتد مفهوم الاغتراب عند اللاهوتيين المحدثين ليأخذ إضافة إلى بعده الديني بعداً آخر دنيويا، عبر في حقيقته عن انفصال الإنسان عن الناس والتنظيمات الاجتماعية وعن الطبيعة وعن ذاته.

---

(10) ينظر . نبيل رمزي أسكندر ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، ص (27 – 28) .

(11) ينظر . المصدر نفسه ، ص (28 – 29) .

والتقت الأديان السماوية جميعها بما فيها الدين الإسلامي على أن المفهوم الأساسي للاغتراب يكمن في الانفصال ببعديه الديني والدنيوي، إن (الاغتراب بالمعنى الإسلامي اغتراب عن الحياة الاجتماعية الزائفة الجارفة ، واغتراب عن النظام الاجتماعي غير العادل . فالغرباء قاوموا الحياة ومغرياتها بطريقة إيجابية وسلبية ، فقهروا السلطتين جميعاً، سلطة الحكام وسلطة النفس، بترويضها على الطاعات والمجاهدات واعتزالهم الناس)[12]، ويبقى المفهوم الديني للاغتراب عن الآخر وعن الطبيعة مرتبطاً بحالات القهر والاضطهاد التي يعيشها الإنسان، ومعبراً عن أن ظاهرة الاغتراب في حقيقتها ظاهرة حتمية لا مفر منها وهي تتشكل ضمن حركة الوجود الإنساني.

إن فكرة الاغتراب في جوهرها هي نتاج الأزمنة الحديثة ، وتعالج نظريات القانون الطبيعي ، التي كانت سائدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، اغتراب حق كل شخص في كل شيء لمصلحة الدولة ، ولكن هذه أيضا ليست هي مشكلة الاغتراب ، حتى في جانبها القانوني، لأن جوهر المسألة يرد إلى التقييد القانوني الذي يصنعه إجراء تعسفي بمصالح الفرد ، وهو تقييد لا يمكن فصله عن الحالة الطبيعية للإنسان، الغريبة عن الحضارة[13].

ويمكن رصد فكرة الاغتراب في الفكر الفلسفي الحديث عند أصحاب العقد الاجتماعي (هوبز ولوك وروسو) ،حيث أخذ مفهوم الاغتراب في نظريتهم بعداً قانونياً ، إذ أن الفكرة المحورية التي تدور حولها أفكار هذه النظرية تكمن في

---

(12) فتح الله خليف ، الاغتراب في الإسلام ، الكويت : وزارة الإعلام ، مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر، العدد الأول ، 1979 ، ص 88

(13) ثيودور أويزرمان ، تطور الفكر الفلسفي ، ترجمة . سمير كرم بيروت : دار الطليعة ، ط1 ، 1977 م ، ص 175.

أن إقامة مجتمع مدني يستلزم بالضرورة تنازل الأفراد عن حقوقهم الطبيعية للمجتمع أو للجماعة السياسية الحاكمة، وذلك في سبيل إقامة مجتمع سياسي .

ويرى (توماس هوبز) أن الاغتراب فعل إرادي حر لأن الفرد يكون بينه وبين السلطة الحاكمة عقدا اجتماعيا يمكن له أن يحقق للفرد الرغبات الممكنة وغير الممكنة، وهذا العقد الاجتماعي جاء نتيجة فعل غير إرادي، فهناك قوانين مرفوضة شكلاً ومضموناً من قبل الإنسان بوصفها لا تلبي حاجاته ورغباته(14).

أما (جون لوك) فلا يبتعد في مفهومه عن الاغتراب عن (هوبز) لا سيما في تأكيده أن الاغتراب ليس فعلاً ارادياً، فكلاهما عاش في فترة عصيبة من تاريخ إنجلترا الذي تميز بالاضطراب والفوضى نتيجة للحرب الأهلية، مما كان له الأثر في انسلاخهما عن وطنهما وهروبهما إلى أوروبا بعيداً عن بطش حكومة لا تتفق مبادئها مع معتقداتهما السياسية.

ويرى (لوك) أن الدولة تخدم هدفاً وتتجه نحو غاية، وهي لا تظهر كنتاج طبيعي، بل يستلزم وجودها تبريراً أخلاقياً، فلكل فرد حقوق معينة حتى ولو لم تكن هذه الحقوق معترفاً بها في الواقع، والحرية الطبيعية للإنسان أن يكون متحرراً من أي قوة فائقة على الأرض، وألا يكون تحت إرادة أو سلطة فرد، فهو إنسان مجرد من أي انتماء طبقي، ولا يتحدد وضعه أو ثروته أو نفوذه أو قدرته مسبقاً بأي قوة خارجية، وهذه الحالة من تكافؤ الفرص لا تلغي الفردية وإن كانت تلغي الفروق الطبقية (15)، وهي تؤسس في حقيقتها للحق والعدل والمساواة بين أفراد الدولة الذين لا يمكن لأحد أن يرغمهم على الخضوع لسلطة

---

(14) ينظر . حسن سعد ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 ، ص 24.

(15) ينظر . نبيل رمزي اسكندر ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، ص (51 – 52) .

سياسية، لا سيما إذا اتحدوا في جماعة محلية منظمة تحقق لهم الأمن و الشراكة السلمية مع الآخرين، والاستمتاع المضمون بمقدرات دولتهم وإمكاناتها.

أما (جان جاك روسو) فقد استخدم مفهوم الاغتراب بشكل مباشر حينما ربطه بقيام الإنسان ببيع نفسه وتسليمها لإنسان آخر بحيث يجعل من نفسه عبدا له، لذلك كان لـ(روسو) موقفه النقدي من العلاقات الطبقية الإقطاعية والنظام الاستبدادي، وأيد الديمقراطية والبرجوازية والحريات المدنية والمساواة بين الناس على اختلاف أصولهم.

ويرى (جونسون) أن (مفهوم الاغتراب يتحول من خلال كتابات روسو إلى مفهوم اجتماعي فقد ارتكز في تحليله وتفسيره على علاقة الإنسان بالطبيعة، فقد كان مفهومه الأساسي أن الإنسان قد انفصل عن طبيعته الخيرة من خلال الحياة في وسط اجتماعي مصنع وليس من خلال السقوط)[16].

وانطلاقا من تركيزه على مفهوم الإنسان الخير بطبيعته والذي أفسدته التنظيمات الاجتماعية، فقد استخدم (روسو) مصطلح الاغتراب بمعنى التنازل أو التخلي وذلك للتعبير عن استسلام الشخص للجماعة المحلية.

إن ظاهرة الاغتراب عند (روسو) لا تنفصل في حقيقتها عن الفلسفة السياسية ، ففلاسفة العقد الاجتماعي يتفقون في نظرتهم لهذه الظاهرة على أنها تشكل تنازلاً عن الحرية الطبيعية لسلطة المجتمع السياسي، وهي ثمن الأمن الاجتماعي الذي يتحقق للإنسان في ظل المجتمع المدني الذي تقع مسؤولية توفر الأمن فيه على الدولة.

---

(16) نبيل رمزي اسكندر ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، ص 60 نقلاً عن :
Johnson، Alienation ، op . 14 .

إن (روسو) يدرك أبعاد ظاهرة الاغتراب بشكل لم يسبقه إليه أحد، فهو يشير إلي اغتراب الإنسان عن الطبيعة لا سيما حينما يوجه نقده الاجتماعي إلى المجتمع المدني. وقد ذهب إلى أن المدينة تفسد الإنسان، تفصله عن الطبيعة، ففي عملية التمدن تسير البشرية نحو تصحيح المجتمع على حساب النوع، هذا الشكل المغترب للنمو الحضري يبرز التناقض بين المجتمع والجنس البشري، حيث تصبح حياة الإنسان المتحضر نوعاً من العبودية التي يولد ويعيش ويموت فيها[17]، فالإنسان من وجهة نظر (روسو) يولد حراً ولكنه يصبح فيما بعد مكبلاً بالقيود نتيجة لحالات الاضطهاد والقهر التي تحد من حريته، وتحول بينه وبين تحقيق ذاته الإنسانية، لذلك فقد أباح (روسو) الثورة على الطغاة ووصفها بأنها واجب إنساني يجب القيام به وذلك للوصول إلى تحقيق العدالة والحرية.

وقد برزت فكرة الاغتراب في كتابات رواد المثالية الألمانية (كانت وفيخته وشيلر)، فقد حفلت فلسفة (عما نويل كانت) بثنائيات شتى فقسمت الوجود إلى ذات وموضوع، وقسمت الحقيقة إلى صورة ومادة، وقسمت العالم إلى محسوس ومعقول، وقد عاصر حركة التنوير التي ذاعت وانتشرت في القرن الثامن عشر، والتي ركز روادها على مواجهة سيطرة السلطات الدينية والوقوف ضد التزمت والتعنت الكنسي، والتحرر من الأفكار التي لا يمكن للعقل أن يقبلها مثل فكرة الخطيئة الأولى، فليس من الممكن أن يتحمل أبناء اليوم مسؤولية الخطيئة التي ارتكبها آدم وحواء منذ آلاف السنين.

---

(17) لوك، هيوم، روسو، العقد الاجتماعي، ترجمة. عبد الكريم أحمد، القاهرة: مطبعة مصر للطباعة والنشر ب ت، ص 91.

إن الاعتقاد في قوة العقل، وكونه جوهر الإنسان، والمعيار الحقيقي لإنجاز كل ما يتعلق بشؤون الحياة بالاحتكام إلى الاستنتاج والاستنباط والحكم، ونبذ الخرافات والغيبيات هي أهم توجهات (كانت).

فقد ذهب إلى أن العقل مركز الوجود تدور في فلكه الأشياء، كما تدور الأرض حول الشمس، ومعنى هذا أن الوجود المادي مستقل ومغترب عن وجودنا الشخصي، أي أن هناك انفصال في الواقع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، وانهما يتوحدان في الأنا أفكر، أي في عملية الفهم التي تربط بين الظواهر[18]، وهكذا فقد رهن (كانت) الحقيقة بالإنسان العقلاني المفكر، الذي يتمتع بالحرية ويرفض أن يكون أداة لأن ذلك من شأنه أن يتعارض مع طبيعته الإنسانية، ومن ثم يجعل منه مغترباً عن ذاته.

أما (يوهان غوتليب فيخته)[19] فقد افترض وجود الذات المطلقة غير المحدودة التي خلقت العالم، بينما شكل النشاط الخلقي للوعي الأنا الأولى عنده الذي يوصف بأنه الأنا المطلق الغامض والذي يستنبط منه الأنا الفردي المعبر عن ذات إنسانية محدودة.

وقد تحدث (فيخته) عن الاغتراب من خلال حديثه عن تخارج الموضوع عن الذات، ليحتل بذلك العلاقة بين الأنا و اللاأنا المتعارضين اللذين تقيم الفلسفة النظرية مواجهة بين كل منهما والآخر في إطار حدود الأنا المطلق، (فالذات المطلقة تولّد واقعاً يتعارض معها ويشكل – في الوقت نفسه – شرطاً

---

(18) ينظر. يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، القاهرة : دار المعارف ، ط 6 ، 1979 م ، ص 227.

(19) يوهان غوتليب فيخته : (1762 – 1814) فيلسوف ألماني ، زعيم المثالية الألمانية بعد (كنت) ، عمل أستاذاً بجامعة يينا التي فصل منها بسبب الإلحاد ، وبجامعة برلين ، من أهم مؤلفاته: النظرية العلمية 1794 م .

ضرورياً لنشاطها. هذه الجوانب الإنطولوجية والمعرفية (الأبستمولوجية) لمفهوم الاغتراب لا تعبر أيضاً عن مضمونه الاجتماعي الجوهري)[20]، وهذه الذات المطلقة غير المحدودة التي افترض (فيخته) وجودها هي التي خلقت العالم، وبذلك فإن حالة انفصال الموضوع عن الذات واغترابه عنها قد أفضت في حقيقتها إلى اغتراب ميتافيزيقي عند (فيخته).

أما (هيجل) فهو يوصف بأنه أول من رفع اصطلاح الاغتراب إلى مرتبة الأهمية الفلسفية، حيث جاء الاغتراب عنده تعبيراً عن مأزق الإنسان المعاصر، وذلك من خلال دراسته للعلاقة بين التوافق والاغتراب وبيان صلتهما بالمعاناة الإنسانية، وانطلاقاً من تحريه لعلاقة الفرد بالجماعة، والذات بالآخر، والخاص بالعام، فقد استخدم (هيجل) الاغتراب ليعبر من خلاله عن الانفصال والاتصال في آن معاً. فالانفصال يتم عنده في الوجود المستقل بوصفه اغتراباً على مسرح العالم الأخلاقي، الذي يتجسم في غياب التوافق بين الأفراد والجماعة والمحيط إلى جانب الاغتراب عن الذات، أما في الاتصال فتنقلب المعادلة حينما يصبح معنى الاغتراب مرتبطا بالتسليم بضرورة (قهر الاغتراب) والتخلي عن محركاته بخدمة الوطن والتموضع مع الآخرين، فمثلاً بالبنية الاجتماعية كتموضع للعقل الإنساني، والاغتراب بالموضوعية تجاه الآخرين، فبالموضوعية يتحقق جوهر ترقي العقل، وقهر الاغتراب عن الذات[21].

---

(20) ثيودور اويزرمان، تطور الفكر الفلسفي، ص175.

(21) ينظر. ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة. كامل يوسف حسين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، 1980 م ، ص (100 -102)..

إن تصور (هيجل) للإغتراب تمتد جذوره لدراساته اللاهوتية من جهة ولفلسفة العقد الاجتماعي خصوصاً فلسفة (روسو) من جهة أخرى، فقد ركز (هيجل) على الدين بوصفه مفتاحاً لحل التناقض المتأصل في الطبيعة الإنسانية المزدوجة.

وإذا كان المفهوم اللاهوتي للاغتراب هو انفصال الإنسان عن الله بفعل السقوط، فإن المعنى الأول للاغتراب عند (هيجل) يعني انفصال الذات عن الجوهر الاجتماعي، أما مفهوم الاغتراب الذي استقاه (هيجل) من فلسفة العقد، فهو ينصب على استسلام الفرد وتنازله عن حقه في السيادة على نفسه لآخرين يمارسون هذا الحق في إطار المجتمع المدني، وهذا الاغتراب يعبر عن تنازل الفرد عن استقلاله الذاتي وتوحده مع الجوهر الاجتمــاعي وانتهاء مرحلة اغترابه عنه[22].

لقد طوّر (هيجل) بشكل أكثر اكتمالا التفسير المثالي للاستلاب، فقد ذهب إلى أن كل شئ موجود ينشأ من تخارج الروح، و تخارج شئ عن شئ جعله غريباً عن الشيء الذي خرج منه، وبذلك ظهر العالم الموضوعي كروح مستلبة، ويمكن وصف الاغتراب عند (هيجل) بأنه (حقيقة انطولوجية متأصلة في طبيعة وجود الفرد في العالم، ذلك أنه يوجد انفصال متأصل في وجود الإنسان كفاعل وكموضوع لأفعال الآخرين، بين الفرد كقوة مبدعة في سعيه لتحقيق ذاته، وبين الإنسان كموضوع يتأثر ويتشكل بواسطة الآخرين وبواسطة الطبيعة، وهكذا تأتي المواجهة حين يقف ما يبدعه الإنسان من فن ولغة وعلم .. الخ كأشياء خارجية

---

(22) ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص81.

مغتربة عنه على الرغم من كونها تجسدات لما هو جوهري في الإنسان، أعني عقل الفرد وضميره)[23].

إن الاغتراب عن الذات الفردية عند (هيجل) ينبغي أن يكون مقبولاً إلى الحد الذي تقتضيه الحياة الاجتماعية فقط، دون أن يؤدي إلى خضوع الإنسان إلى إنسان آخر والاعتماد عليه.

ويرى(هيجل) أن للثراء دور أساسي في تعميق إحساس الفرد بالاغتراب عن ذاته، فالمال يسهم في تمزق الروح، ولغة الروح التي تفصح عن بطلان هذا العالم هي لغة التمزق التي من شأنها أن تكشف عن حقيقة روحية هامة ترتبط بفساد المجتمع.

إن تجاوز مرحلة التمزق من قبل الروح يتطلب منها اتباع طريقين، فهي أما أن تسلك طريق الإيمان الذي يفرض عليها نوعا من الهروب من هذا العالم حتى يكون في وسعها الاهتداء إلى وحدة حقيقية مع ماهيتها الخاصة، أو لابد من أن تسلك طريق التعقل، ويتمثل في فلسفة التنوير، الذي تستطيع معه أن تكتشف الطابع الكلي للثقافة البشرية، بحيث تقضي على كل مضمون جزئي قد يولد لديها الإحساس بالاغتراب عن الذات[24]، ولا يلغي (هيجل) إمكانية أن يفضي الاغتراب إلى حالة من التحرر، وذلك حينما يتعرف الروح في العالم المغترب على نتاج عمله، وبتجاوز مرحلة الاغتراب يمكن لهذا العالم أن يصل إلى حالة من الاتساق التي ينعكس تأثيرها الايجابي على الجوانب النفسية والروحية للإنسان.

---

(23) نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص78، نقلا عن:
-Eneyelopeica Britanica, CP:cit .p.p574-575.

(24) ينظر. فيصل عباس، الفلسفة والانسان..، ص226.

ويعدّ الفيلسوف (لودفيج فيورباخ)[25] من أهم فلاسفة المثالية الألمانية الذين أولوا الحديث عن الاغتراب الديني أهمية كبيرة، حيث أنكر على الدين أنه الحقيقة الوحيدة، وعده كشف مهيب عن كنوز القلب الإنساني.

إن (فيورباخ) يرغب بالوصول بالدين إلى درجة الكمال، بل أن الفلسفة نفسها يجب أن تذوب في الدين، فالدين في رأيه هو العلاقة العاطفية بين إنسان وآخر، تلك العلاقة التي ظلت تفتش عن حقيقتها في انعكاس وهمي للواقع، في توسط إله، أو آلهة متعددة بوصفها انعكاسات وهمية لصفات إنسانية، بيد أنها تجد هذه الحقيقة في المحبة القائمة بين الأنا والأنت، وهكذا يصبح الحب الجنسي عند (فيورباخ) في نهاية الأمر من أرفع الصور في ممارسة دينه الجديد[26].

لقد تمحورت فلسفة (فيورباخ) حول نقد فكرة الإله، ولم يلبث أن دعا في فلسفته حول الدين إلى تصحيح المسيحية بتحريرها من الوهم الإلهي وتوجيهها نحو الإنسانية، وتنطلق وجهة نظره في نقد الدين من أن الدين يشكل ايديولوجيا تشل فعالية الإنسان وقدرته على تحقيق الثورة، وذلك من خلال تخدير الشعب باقناعه بالصبر على قسوة الواقع، وتوجيه اهتمامه بعيداً عن القضايا الخاصة بالإنسان ووجوده، وبذلك فإن (فيورباخ) قد حدد هدفه بتحرير الإنسان واعطاءه وظيفته على غرار ما ذهب إليه الوجوديون أمثال (سارتر)، يقول: (كان هدفي هو أن أبرهن أن القوى التي ينحني أمامها الإنسان خاضعاً متذللاً، هي مخلوقات من عقله المحدود الجاهل الجبان الذي تعوزه الثقافة لكي أبرهن، خصوصاً، على أن

---

[25] لودفيج فيورباخ (1804 -1872) فيلسوف مثالي الماني، كان المضمون الأساسي لفلسفته يكمن في اعلان المادية والدفاع عنها، من أهم مؤلفاته: أفكار حول الموت والخلود، وجوهر المسيحية.

[26] ينظر. فريدريك أنجلز، لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، ترجمة وتقديم. فؤاد أيوب، دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، ب ت ، ص (64 -65).

الكائن الذي يضعه في موضوع أعلى منه ليصبح خصماً له كوجود خارق للطبيعة، مستقل، إنما هو في الحقيقة الإنسان نفسه)[27]، وبذلك فهو يؤكد على وظيفة الإنسان بوصفه الحقيقة الأسمى التي ينبغي احترامها، واذا أراد الإنسان أن يتخلص من الاغتراب، فلابد من الغاء العقيدة الدينية للتخلص من سلطة الإله الوهمي، ذلك أن جوهر وحقيقة الدين يعبرّ عن حقيقة الجوهر الإنساني.

إن (فيورباخ) قد استبقى في فلسفته الإنسانية وظيفة الله بدليل أننا نراه يقرر أن (الإنسان هو إله الإنسان)، وهذا ما يقرره أيضاً (ماكس شترنر)[28] أحد تلاميذ (هيجل)، حيث دعا إلى إنسانية أشد تطرفاً. لكن نقد (فيورباخ) و(شترنر) للدين قد اتخذ صورة صراع حاد ضد الله، وكأن كل ما كان يهمهما هو أن يستلبا الله ميزاته ليضفوها على الإنسان، ومن هنا فقد لاحظ (ماركس) أن نقد (فيورباخ) للدين قد ظل خاضعاً للمثالية الهجلية التي تجعل البشرية تسير على رأسها، وهكذا أدار (ماركس) ظهره للمناقشات الفلسفية الدائرة حول فكرة الله التي عدها مجرد بناء فوقي يتعلق بالواقع الاجتماعي نفسه[29]، في الوقت الذي ذهب فيه (فيورباخ) إلى أن الإنسان يعود إليه الفضل في خلق الإله، فهو حينما يتعبد له إنما يتعبد لنفسه، وبالتالي فقد مارس الدين على الإنسان حالة من حالات الوهم حدت به إلى عبادة موجود اسمى هو الإله الذي لم يتجاوز في حقيقته -كما يرى فيورباخ- صورة الإنسان المثالي، وهكذا فإن (فيورباخ) في

---

(27) لودفيج فيورباخ، أصل الدين، ترجمة. احمد عبد الحليم عطية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1991م، ص(38 -39).

(28) ماكس شترنر: (1806 -1856م) فيلسوف الماني من تلاميذ هيجل، كان من دعاة الفوضوية، من مؤلفاته: الفردي والخاص.

(29) ينظر. زكريا ابراهيم، مشكلة الإنسان، ص(191 -192).

الوقت الذي استبقى فيه على وظيفة الإله، فإنه قد منح الإنسان وظيفة أسمى من ذلك، وقد أفضت فلسفته حول وظيفة كل من الإله والإنسان إلى بلورة مفهومه حول الاغتراب الذاتي الديني الذي يلقي بظلاله على حياة الإنسان.

وينطلق (فيورباخ) في ذلك من ازدواج العالم إلى عالم ديني وهمي وعالم واقعي. فقد أرجع العالم الديني إلى اساسه الزمني الذي لا يمكن له الانفصال عن ذاته والاستقرار في السحب بوصفه ميداناً مستقلاً، إلا بالتفكك والتناقض الذاتي ضمن هذا الأساس الزمني، الذي يمكن فهمه في تناقضه، ثم تثويره بالممارسة بفعل حذف ذلك التناقض، ويحل (فيورباخ) الماهية الدينية في الماهية الإنسانية التي هي ليست تجريداً لاصقاً بكل فرد على حدة، بل هي في واقعها جماع العلاقات الاجتماعية، ولا يمكن أن تفهم إلا من حيث هي نوع، أو عمومية باطنة خرساء توحد بصورة طبيعية بين افراد عديدين[30]، وهذا الفهم المثالي لحقيقة الدين من قبل (فيورباخ) هو الذي أسس من خلاله فلسفته حول الاغتراب الذاتي الديني الذي يعيشه الإنسان، والذي يعبر في جوهره ومضمونة عن حالة من العجز أو الموت الوظيفي عند الإنسان الذي لم يتجه لحل مشكلاته الإنسانية، بسبب حالة الارتهان التي تمارسها عليه قيود الدين والآلهة.

وبدلاً من اغتراب الروح عن ذاته الذي يطرحه (هيجل)، يحاول (فيورباخ) أن يكشف أن أساس الاغتراب هو اللاهوت، وأن هذا الاغتراب الديني يرتبط بالاغتراب السياسي، حين يهرب المواطن المستعبد من حصار الدولة إلى رحاب عالم ميتافيزيقي من صنع خياله[31].

---

[30] ينظر. فريديريك انجلز ، لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية ، ص(108 -109).

[31] نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص97.

إن (فيورباخ) يرى في الدين أنه نتاج لقدرة الإنسان على التخيل، فهو يعبد الله مع أن الله هو الإنسان المتسامي، وانطلاقا من فهمه للإنسان يؤسس (فيورباخ) تفسيره الخاص للدين، فهو يرى (أن الإنسان كائن نوعي يتميز بقدرات خاصة، أبرزها اثنتان: الأولى: قدرته على إسقاط كمالاته الجوهرية على كائن من صنعه يتصوره فيما وراء الطبيعة. والثانية: قدرته على الوعي بالوجود في مجتمع تربطه بأعضائه طبيعة مشتركة)[32].

إن النسق الديني هو منبع الإغتراب عند (فيورباخ) فالاغتراب الديني هو أساس كل اغتراب، وهو في جوهره اغتراب الإنسان عن ذاته وعن أفضل ما فيها من صفات، ورغم أن الاغتراب هنا ينعكس على مستوى الحياة الداخلية للإنسان، إلا أن له تأثيره على الحياة الخارجية والتي لا تخرج عن كونها مظاهر وآثار جانبية.

وحتى يتحرر الإنسان من اغترابه لا بد أن تحل المعرفة الموضوعية محل الدين ويحل العقل محل الإنجيل، وهكذا أراد (فيورباخ) أن يهدم الله بوصفه وسيطاً بين الإنسان وذاته، فتجاوز الاغتراب يتم بإحلال الجوهر الإنساني محل الجوهر الديني في مركز الوعي، وهكذا يبحث (فيورباخ) عن حل ذهني بوصفه قضية فلسفية وليس حالة اجتماعية، كما أنه يهتم بمظاهر الاغتراب السطحية مثل الاغتراب عن الجنس، لأن الدين المسيحي يشجع الناس على الرهبانية لتحقيق الخلاص[33].

---

[32] نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ، ص98، نقلا عن:

- Joseph O'Mally,(Introduction and notes), in Karl Marx, Gritgue of Hegel's philosophy of right, Can bridge The university press, 1970,p.XII.

[33] ينظر. المصدر نفسه، ص(99 -100).

إن (فيورباخ) قد تأثر فيما ذهب إليه حول مفهوم الاغتراب بآراء (هيجل) الفلسفية، وإن كان قد فشل في محاولته الانتقال بهذه المسألة من التجريد المثالي لهيجل إلى الحياة الواقعية وذلك حينما تحدث عن الاغتراب الديني انطلاقاً من نظرته للإنسان كجوهر مجرد وكمية من الصفات الذاتية التي يقسمها الدين.

ولم يكن (كارل ماركس) هو الآخر بمعزل عن الحديث عن مفهوم الاغتراب، حيث كيفه مع تصوراته الخاصة بالإنسان والمجتمع، وطوعه لمتطلبات نسقه الفكري العام حتى أخذ مساحة واسعة في دراساته السسيولوجية، ورغم أن (ماركس) في البداية قد تأثر بفلسفة (فيورباخ) وبمفهومه عن الاغتراب، إلا أنه لم يوافقه فيما ذهب إليه من أن الدين هو مصدر الاغتراب في المجتمع .

فقد ذهب إلى أن الإنجاز الكبير لـ (فيورباخ) يكمن في أنه أثبت أن الفلسفة ليست سوى ديانة ومن ثم ينبغي إلغاؤها كشكل من أشكال الوجود الإنساني المغترب، وقد أرسى المادية الحقيقية بجعله العلاقة الاجتماعية بين إنسان وآخر القاعدة الأساسية للتاريخ، كذلك فقد عارض الوضعية المطلقة التي تدعي أنها تملك في ذاتها الأساس والقاعدة (34).

وقد تحدث (ماركس) عن المجتمع غير المغترب وناقش مفهومي الغربة والتمازج في مخطوطاته الفلسفية الاقتصادية المنشورة عام1932م، والتي خالف فيها ما ورد في البيان الشيوعي الصادر عام 1848 م، والذي ذهب فيه (ماركس) إلى أن أي حديث عن الاغتراب هو نوع من الهراء الفلسفي، بوصف

---

(34) ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص114، نقلاً عن:
- Karl Marx, Towards aGritigue of Hegel's Philosophy of Right, selected wriiings, David Melellan, Oxford university pess, 1977,p.67.

العمل غربة إنسانية يتحقق في عالم لا يملكه الإنسان، شأنه في ذلك شأن (هيجل) الذي سبق وأن عد العمل اغتراباً عن الذات في تشكيل العالم .

وإذا كان الاغتراب عند (هيجل) قد شكل حالة أو ظاهرة من ظواهر العقل، فإن (ماركس) قد نظر إلى الاغتراب على أنه ظاهرة اجتماعية، تظهر في سياق العلاقات الاجتماعية في النسق الاجتماعي التاريخي المحدد [35]، لذلك فقد سيطر المفهوم الماركسي للاغتراب على المناظرات الدائرة بين علماء الاجتماع وأخذ مجاله في الدراسات السسيولوجية بوصفه ظاهرة اجتماعية ومفهوماً علمانياً مادياً.

ويرى (ف.و.ديلستون) أن (الاغتراب عند هيجل يوجد في صميم بنية الحياة الكلية ذاتها، أما عند ماركس فهو يوجد في بنية شروط العمل البشري التي تضطره لأن يغترب عن عمله وعن ذاته وعن زملائه. والحد الذي يقدمه هيجل لأزمة الإنسان يتلمسه من خلال مذهب فلسفي يناظر العملية الجدلية للعقل الكلي . أما ماركس فيبحث عن هذا الحل في تغير ثوري للأحوال الاقتصادية للإنسان يجعل من الممكن حدوث انسجام كامل بين الإنسان وعمله)[36].

إن فهم ظاهرة الاغتراب المعقدة يستلزم أن نوضح وجهة نظر (ماركس) عن الإنسان، الذي يوصف بأنه إنسان تاريخي وليس أنساناً مطلقاً، أو ذاتاً إنسانية منفصلة عن سياقها والسسيوتاريخي ، والذي تعد مقولة الإنتاج مقولة أساسية فيه، وهي تعبر في كل مرحلة تاريخية عن خصائص الناس، ونمط النشاط الإنساني

---

[35] ينظر. عاطف غيث، الموقف النظري في علم الاجتماع، الاسكندرية: دار الكتب الجامعية، 1972م، ص 232.

[36] جون ماكوري، الوجودية، ص295.

الذي يحدد نمط حياة الأفراد، فحياة الإنسان النوعية تتحدد في حقيقتها بطبيعة العمل وبطبيعة الحياة الإنتاجية.

لقد وصفت الماركسية الإنسان بأنه وظيفة من وظائف الاقتصاد، ونتيجة لاغتراب العامل عن عمله فقد اصبح العمل غربة إنسانية. فكلما زاد إنتاج العامل قل ما يستهلكه، وكلما ازدادت القيم التي يخلقها تدنت قيمته، وكلما ازداد كمال شكل ما زاد تشوهه ، وكلما ازداد الطابع الحضاري لما ينتج ازدادت همجيته ، وكلما ازدادت القوة الكامنة في العمل أصبح العامل عاجزاً، وكلما توهجت الروح التي يودعها في العمل تقلصت روحه، وغدا عبداً للطبيعة[37]، وباغتراب العامل تحقق الاغتراب السياسي الجزئي الذي نتج عنه اغتراباً اقتصادياً كلياً وذلك في الوقت الذي لم يعد فيه النشاط الإنساني موجهاً لإشباع حاجات إنسانية، وإنما لتحقيق فائض قيمة يساعد على تراكم رأس المال وبالتالي استغراق الإنسان في اغتراب كلي.

لقد شكلت فكرة اغتراب العمل مرتكزاً أساسياً في نظرية (ماركس) حول الاغتراب، وأخذ العمل القهري المغترب دوره في محو إنسانية الإنسان وتحويله إلى آلة منتجة مجردة من الأحاسيس والمشاعر، ويرى (ماركس) أن هذا الإنسان يعمل ليعيش، فهو يبيع نشاط حياته لشخص آخر وذلك لتأمين وسائل بقائه حتى يتحول إلى سلعة تحقق الفائدة للآخرين.

وبما أن العلاقات المغتربة عند (ماركس) تنتج عن عملية العمل المغترب فإنها تتخذ أربعة مظاهر رئيسة:

---

[37] ينظر, والتركوفمان، مقدمة كتاب الاغتراب، ص(46 -47).

1) اغتراب الإنسان عن الطبيعة: ويعبر هذا المظهر عن علاقة الإنسان بناتج عمله، أي علاقاته بالعالم الخارجي المحسوس، وتلك هي غربة الإنسان عن الأشياء التي يتعامل معها في علاقته الجدلية بالطبيعة.

2) اغتراب الإنسان عن ذاته، ويعبر هذا المظهر عن علاقة العامل بعملية العمل لا سيما نشاطه الإنتاجي كنشاط مغترب.

3) اغتراب الإنسان عن وجوده ككائن نوعي، أو اغتراب الإنسان عن المجتمع، حيث يعبر ذلك عن حالة العامل الذي لا تكون له أية مصلحة في الغاية المستهدفة من عملية العمل المغترب.

4) اغتراب الإنسان عن غيره من الناس، وهو أثر مباشر من آثار اغترابه عن نوعه ومجتمعه[38].

فنتيجة لاغتراب العامل عن عمله حدث الاغتراب عن الأشياء المنتجة، وبما أن الإنسان في المجتمع الرأسمالي قد أصبح مغترباً عن عمله، فإن ذلك قد أفضى إلى أن يكون مغترباً عن ذاته وقدراته وعن الروابط الاجتماعية التي تميزه كإنسان، وباغتراب الإنسان عن ذاته الإنسانية يصبح أيضاً مغترباً عن أقرانه في العمل وعن الآخرين، لتشكل كل تلك المظاهر الاغترابية بمجموعها روافداً لعملية العمل المغترب.

وقد حلل (ماركس) ظاهرة الاغتراب الذاتي للعمل وكما تجلت في التنظيمات والوسائط والأوقات التي يزخر بها المجتمع المغترب، وناقش انعكاسات هذا الاغتراب على صور الفكر والعلاقات بينه وبين تلك الانعكاسات الفكرية،

---

[38] ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص(185 -192).

ولم يغفل العلاقات البنائية بين الاغتراب والظواهر الاجتماعية الأخرى داخل بناء اجتماعي محدد في لحظة تاريخية معينة.

إن تعبير الاغتراب الذاتي قد أخذ عند (ماركس) معنيين:

الأول: إن ما ينتجه الإنسان هو تموضع لذاته في صورة أشياء، فحينما يغترب عما ينتجه فإنه حقيقة يغترب عن جزء من طاقاته الروحية والفيزيقية، وقدراته الشخصية التي تتجسد في أشياء وموضوعات خلال نشاطه الإنتاجي، وهو بهذا يغترب عن ذاته.

والثاني: إن الإنسان يعبرعن إنسانيته في ثلاثة مجالات هي: الإنتاج والحياة الاجتماعية والحياة الحسية، وأي عائق يحول دون تحقيق إنسانيته يحط من قدره كإنسان حر، ويحوله إلى مستوى العبيد المأجورين، بل إلى ترس في آلة، يتبع في حركته إيقاع الآلة في دورانها، ويتحول نشاطه في ظل تقسيم العمل الرأسمالي إلى حركة آلية بسيطة ، وهكذا يغترب العامل عن طبيعته الجوهرية ذاتها[39].

وخلال تطور النسق الفكري لماركس أكتسب مفهومه للاغتراب عمقاً وحيوية متجددة، وقد شكلت النظرية العامة في الاغتراب الأساس العام للتحليل الماركسي لظروف العمل، حيث أكتشف جذور ظاهرة الاغتراب في بؤرة الوجود الاجتماعي الطبقي، إذ تعمق في دراساته للظاهرة المتأصلة في العمل المغترب، ولم يعد الاغتراب اغتراباً للروح عن ذاته، بل اغتراب الإنسان عن عمله، وعن طبيعته الاجتماعية ونوعيته وقواه الإنسانية.

ومثلما تحدث (هيجل) عن الاغتراب المزدوج بمعنييه المعبرين عن الانفصال والاتصال، فإن (ماركس) قد تحدث عن الانفصال من خلال التسليم،

---

(39) ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص189.

ومساواة الاتصال في معادلة الفكرة مع الواقع، لكنه اختلف عن (هيجل) حينما أرجع هذين المصطلحين إلى مفهوم واحد عد فيه الانفصال من خلال التسليم يساوي الاتصال.

وذهب (كوفمان) إلى أن (فرويد) قد تحدث في كتابه (انطباعات شخصية) 1925م عن الاغتراب المثمر في معناه السايكولوجي، ومن الوجوديين حاول (كيركيجارد) الاستعانة بالدين للتخفيف من الإحساس بالاغتراب، وعد (كوفمان) الاغتراب إيجابياً وأحد السمات الجوهرية للوجود الإنساني ومن دوافع النزعة الخلاقة، فالحياة من غير إغتراب ليست جديرة في أن نحياها، ومع ذلك فالمطلوب زيادة طاقـــة الإنسان على معالجة الاغتراب والتخفـــيف من وظائفه[40].

وإذا كان (أوزفالد أشبنجلر)[41] قد أسبغ الاغتراب على الحضارة الغربية في حديثه عن سقوط الحضارة، فإن (أريك فروم) قد رأى أن الاغتراب قد تجسد من خلال حالة التأزم في علاقة الإنسان بالطبيعة وبالآخرين وبالذات وبمجالات الحياة الأخرى، حيث نشأت هذه الحالة نتيجة للمدنية المعاصرة التي فرضت على الإنسان اغتراباً يومياً.

فقد دفعت حضارة الروبوط بالإنسان إلى طريقة مغتربة في الحياة تقوم على علاقات مشوشة ينشأ عنها اغتراب ثقافي في اللغة والفكر والإعلام، حيث تكشف عن عدم التوافق أو نشوز العلاقة بين الإنسان وذاته ومحيطه الاجتماعي والطبيعي والسياسي والثقافي[42].

---

[40] ينظر. والتركوفمان، مقدمة كتاب الاغتراب، ص55.

[41] أوزفالد اشبنجلر(1880 -1936م): فيلسوف مثالي ألماني، وهو المفكر العقائدي للنبلاء البروسيين، وواحد من الممهدين النظريين للفاشية الألمانية، نشر فلسفته في التاريخ عقب هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الأولى مباشرة، وقد جاء ذلك في كتابه المشهور (تدهور الحضارة الغربية).

[42] ينظر. ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص(196 -198).

وحول موقف الفلاسفة الوجوديين من الاغتراب، يرى (شاخت) أن عموم الدراسات الوجودية عند كير كيجارد وهايدجر وسارتر وكامو ومارسل ويسبرز وغيرهم، قد جاءت في إطار التداولية الهيجلية والماركسية للمصطلح وتفرعاته، (والوجودي يفهم الاغتراب أساساً في اطار معناه الناطق، فهو اغتراب الموجود البشري عن وجوده العميق، بحيث لا يكون ذاته وانما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير أو ترس في نظام صناعي أو ما شئت من الاوصاف)[43]، فالعالم المحيط بالإنسان والذي يصوره الوجوديون، يمكن وصفه بأنه كينونة خالية من قوانين التطور الاجتماعي التاريخي، وهو بسكونه المريب لا يستطيع أي انسان أن يغيره لا سيما إذا كان الإنسان المعني بالتغيير عاجزاً عن فهم الواقع المحيط به، وعاجزاً عن التأثير بهذا الواقع نظراً لحالة الاستلاب التي يعيشها.

لقد تحدث رائد الفلسفة الوجودية (سورين كيركيجارد) عن ظاهرة القلق ودورها في ازدواج الطبيعة الإنسانية، مفسرا قصة الخلق والسقوط في محاولة لاستعادة الدين لمكانته ووظيفته في تحرير الإنسان وتخليصه من الظلم الاجتماعي.

وقد رأى في ظاهرة القلق أنها ترتبط بالحرية فهي الاضطراب الذي يسبق الاستقرار، وحينما تتأزم فإنها تصل إلى حالة من القلق الاغترابي أو الاغتراب في صميم الوجود الإنساني، حيث يصبح الاعتراب بذلك حالة حتمية وظاهرة انسانية طبيعية، يمكن حلها حلا دينيا عن طريق الخلاص الأبدي[44].

ولم تكن فلسفة رائد حركة الاحياء اللاهوتية (بول تيليش) بمعزل عن مناقشة مفهوم الاغتراب ،فقد تأثر بتعاليم (كيركيجارد) الفلسفية ،وتحدث في

---

[43] جون ماكوري، الوجودية، ص295.

[44] ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص(279 -280).

معالجته لقضايا الإنسان والمجتمع من منظور وجودي بروتستانتي ،حيث ركز على الوجود المشخص القائم على تأكيد تفوق الشخص وتفرده وتكامله في جميع مواقف الحياة وعلاقاتها.

وقد استخدم (بول تليش) فكرة الاغتراب الوجودي في تأكيد المفهوم التقليدي للخطيئة ، بالرغم من أن الاغتراب كما بين (بول ريكور) هو صورة من صور عديدة توجد في فكرة الكتاب المقدس عن الخطيئة، وهنالك اختلاف بين الفكرتين، ففكرة الكتاب المقدس ترى أن الخطيئة هي اغتراب عن الله، أما فكرة الاغتراب الوجودي فهي اغتراب عن وجود الإنسان ذاته، والوجودي غير المؤمن لن يرضى بالتوحيد بين الاغتراب والخطيئة بالمعنى الديني التقليدي، ففي الوجودية الملحدة شيء شبيه بالاحساس بالاغتراب الكوني[45].

أما (جان بول سارتر) فقد اهتم في دراساته بالحديث عن حرية الإنسان، ورغم هيمنة مشكلة العدم في فلسفته إلا أنه قد ركز على مشكلة الوجود وما يرتبط بها من تداعيات، وعند حديثه عن الوجود في ذاته ذهب إلى وصفه بأنه عالم الاشياء الموضوعي الذي لا أثر فيه لأي نشاط أو تطور أو حرية، أما الموجود لذاته فهو الوجود الإنساني الذي يعتمد النشاط الحر ولا يستند لقوانين موضوعية، (والمشكلة في نظره ليست في أن الناس أصبحوا – من خلال النظام الاجتماعي اللاإنساني – اشياء فاغتربوا عن ذاتهم الإنسانية والاجتماعية، بل أن الناس اغتربوا لأنهم يظنون في انفسهم أنهم أشياء، ومن ثم يفقدون إنسانيتهم بارادتهم. ويتنازلون طوعا عن حريتهم، أي أن الناس هم ضحايا أنفسهم إذ أن الوجود ينطوي على الحرية ولكن الناس هم الذين يظلمون انفسهم فلا يحققون

---

(45) ينظر. جون ماكوري، الوجودية، ص(295 -296).

حريتهم بالفعل) [46]، وهكذا فإن (سارتر) يركز على الاغتراب الذاتي النفسي كأساس جوهري يرتبط بأزمة الإنسان المعاصر، وهو يتفق في بعض وجهات نظره مع (ماركس) لاسيما في سيطرة المادة الجامدة على الإنسان الحي، وسلبها لحريته، وتحولها ضده من خلال العالم المادي، لكنه مع ذلك يختلف عنه في عدة وجوه: (فهو يرى أن الاغتراب يفترض الحرية لأنه تجربة شخصية اختيارية، والثاني أن الاغتراب ينشأ عن حالة نفسية تجعل الإنسان يتخلى عن حريته ويدعها في حالة كمون فلا يمارسها في حياته الواقعية) [47]، ولم تكن هذه الآراء بمعزل عن رؤية (سارتر) للواقع الإنساني في ظل المجتمع الصناعي، ففي معرض تحليله لجدلية العلاقة بين الإنسان والآلة ودورها في خلق الاغتراب، ذهب إلى أن الآلة هي الفاعل والإنسان هو موضوع الفعل، فالآلة تموضع ذاتها في العامل حيث تسيطر عليه وتحدد حركاته وسكناته ومستواه المعيشي ونمط حياته.

ومع تعدد مفاهيم الاغتراب وأشكاله وتنوع حالاته، واختلاف وجهات نظر المفكرين حوله، نجد ثمة أشكال وظواهر وردت في الأدبيات المعرفية تشير إلى أهم مظاهره، كمقدمة للتحرر منها والعودة إلى الجمع والذات المتوازنة، ومن أبرزها:

أ – فقدان المعايير الواضحة وغياب حدود الفهم المشترك.

ب- العجز في السيطرة على المصير لدواع موضوعية قاهرة.

ج- التنافر (التناشز) الحضاري، والانسلاخ عن القيم الأساسية في المجتمع، والاحساس بالتناقض وعدم التكيف معه.

---

[46] نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص281 ، نقلاً عن:
- Kaufmann, Weethe Inevitabilty of Alienation, OP.Cit.P.XXV.

[47] المصدر نفسه، ص(281 -282).

د- العزلة الاجتماعية والنبذ والاحتقار والتقوقع.

هـ- فقدان الهدف الواضح وعدمية الحياة ، وضيق أفقها.

و- الاغتراب النفسي الذي يعني أن الفرد أصبح بعيدا عن التواصل مع ذاته[48].

ونسج (سيمان) مفهومه حول الاغتراب متأثرا بآراء (ماركس)، إلا أنه افرغ المفهوم الماركسي للاغتراب من محتواه الجدلي ناقلا إياه من مجالاته ومصادره الاجتماعية إلى مستويات سيكولوجية، وقد حدد خمسة أشكال مختلفة للاغتراب:

1- انعدام القوة: وتمتد جذور هذه الحالة إلىالنظرية الماركسية حول العمل المغترب في المجتمع الرأسمالي، حيث لا يكون للعامل أي تحكم في العملية الانتاجية أو في ناتج عمله.

2- فقدان المغزى أو انعدام المعنى: ويشير إلى عجز الفرد عن الاختيار بين عدة بدائل، وبالتالي تأتي اختياراته بلا معنى أو مغزى، وإذا كان انعدام القوة يعني عدم سيطرة الفرد على الاحداث، فإن انعدام المعنى يشير إلى عدم فهمه لهذه الاحداث وعدم تحكمه بها.

3- إنعدام المعيار: فحالة التحلل المعياري أو فقدان المعايير لقوة القهر والإلزام على الأفراد يولد الإضطراب والتفكك الاجتماعي.

4- العزلة: وتحدث حين يصبح الإنسان غريباً عن مجتمعه وعن الثقافة العامة التي يحملها، فيعتزل الحياة الإجتماعية ويكف عن المشاركة بها.

5- غربة الذات: وتحدث حين يعجز الفرد في الحصول على الرتب [illegible]

---

[48] علي حسين الجابري، الانسان العربي بين إغترابين أم بين قرنين؟ في: الفلسفة والإنسان العربي في القرن الحادي والعشرين، أعمال المؤتمر الفلسفي العربي الثاني لبيت الحكمة، بغداد: بيت الحكمة، ط1، 2002م، ص 319.

أو فشله في الشعور بأن لأفعاله قيمة في نظره[49].

وفي كل الحالات التي حددها (سيمان) كان اهتمامه منصبا على الأفكار الخاصة بالتوقع والقيمة، حيث ترك للآخرين مهمة تحديد المصادر الاجتماعية لأنواع الاغتراب المختلفة ولنتائجها السلوكية، وقد واجه البناء النظري الذي أقامه (سيمان) كثيرا من النقد نظرا لفشله في إيجاد علاقة بين الأنواع الخمسة للاغتراب، فالتصنيف لم يكن أكثر من مجرد عمل قائمة للمعاني المختلفة.

وذهب (نيسبت) و(بيرين) إلى أن ظاهرة الاغتراب قد ظهرت في كل المجتمعات وعبر كل الأزمنة، وإن ازدادت كثافة وحدة في الزمن المعاصر، ويحدث الاغتراب في حالة عجز الأفراد عن التأثير في مسيرة حياتهم أو حياة من يتولون أمورهم، أو حين تبعث أهداف النظام الاجتماعي على اليأس والضجر، فتتجسد في المجتمع حالة من الاغتراب الشامل التي يستحيل معها تحقيق التغيير أو الإصلاح للنظام الاجتماعي القائم.

وصنف (نيسبت) و(بيرين) أشكال الإغتراب إلى:

1- اغتراب صناعي: ويرتبط بعمال الصناعة، فالتكنولوجيا أو عملية الميكنة: هي السبب في اغتراب العامل.

2- اغتراب سياسي: وهو الشكل الثاني من الاغتراب الاجتماعي ويختلف عن الاحتجاج أو الثورة، وهو لامبالاة وسلبية مطلقة نتيجة لإنعدام الأمن، والشعور بالعجز عن ممارسة أي فعل سياسي نتيجة للايمان الراسخ بأنه لا فائدة من فعله.

3- اغتراب ديني: فقد ابتليت المؤسسات الدينية الاجتماعية بعلل اللاشخصية والتنظيم الإداري البيروقراطي، والعقلانية، لذلك فهي تفرز الاغتراب كغيرها من المؤسسات الاجتماعية الأخرى.

---

[49] ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص(205 -208)، نقلا عن:
-Seeman, M."on the meaning of alienaton," in Goser, L. and posenberg,B sociological Theory.OP.Cit.P.(402-408).

4- اغتراب تعليمي: وهو لايختلف في دوافعه ومظاهره عن الاغتراب الصناعي والسياسي والديني، ففي الجامعة مثلا ظاهرة مشتركة بين كل الكليات الأكاديمية، ويندر أن يجد الطالب أو الأستاذ وقتا متاحا لإقامة العلاقات الشخصية، فكلاهما ضحية لعلاقات لاشخصية وإجراءات بيروقراطية، وآلاف الطلاب لا يجدون لما يتلقونه معنى أو مغزى، ولكنهم يتلقون العلم اضطرارا[50].

ومما تقدم نجد أن اشكال الاغتراب قد تصل إلى ستة أشكال هي: الاغتراب السياسي، الاجتماعي، النفسي، الاقتصادي، الديني، والجنسي.

- فالاغتراب الاجتماعي، يرتبط بالمجتمع، حيث يجد الإنسان نفسه عاجزا أمام ما يسود المجتمع من أنظمة اجتماعية فاسدة، تقف حائلا دون تحقيقه لطموحاته وأحلامه حتى يوصله ذلك إلى حالة من العزلة، فالإنسان هنا ينفصل عن خصائصه الفطرية الإنسانية نتيجة لوجوده في ظروف اجتماعية قاهرة.

- أما الاغتراب السياسي، فقد تتشابه دوافعه مع الدوافع التي خلقت الإحساس بالاغتراب الاجتماعي، وهو يرتبط بطبيعة النظام السياسي السائد، (فإذا كان النظام قد أثبت عدم صلاحيته، فبالأحرى يتكون أو ينبعث الإحساس بهذا الانفصال الذي يتم بين الفرد والنظام السائد. هنا تكون أول دواعي التمرد، والذي تكون الغلبة فيه للنظام ، حيث لايجد الفرد مهربا من الاغتراب معلنا عن ذاته المغتربة)[51]، فالمفاهيم السياسية الموجودة في مجتمع ما، هي التي تسيطر على المفاهيم الاجتماعية ، وإذا كانت تلك المفاهيم تقوم على القمع وعدم الحرية فإن ذلك من شأنه أن يخلخل أركان المجتمع، ويجعل العوالم الإنسانية خالية من الحب والعطف والمؤانسة، مما يؤدي إلى حدوث الاضطراب والبلبلة السياسية

---

[50] ينظر. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص(221 -223)، نقلا عن:
- Nisbet and Perrin, The socical Bond, OP.Cit.P.P.(228-241).

[51] حسن سعد ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، ص19.

- أما الاغتراب النفسي الذاتي، فهو يعني اغتراب الذات أو انفصالها عن الفرد نتيجة لدوافع سياسية واقتصادية واجتماعية ودينية، وقد وصفه كلا من (أريك فروم) و(هورني) بأنه يتضمن انعدام الصلة بين الفرد وجزء حيوي وعميق من نفسه، وقد يتشكل هذا الاغتراب أيضا نتيجة لانعدام المغزى الذاتي للعمل الذي يؤديه الإنسان.

- أما الاغتراب الاقتصادي، فيمكن رصده فيما ذهب إليه (ماركس) حول العمل المغترب في المجتمع الرأسمالي كما أسلفنا.

- أما الاغتراب الديني، فقد تحقق عند بعض أتباع الأديان السماوية نتيجة لحالة الانفصال التي يقوم بها الإنسان عن الله، ففي الدين المسيحي مثلا ربط بعض اللاهوتيين المسيحيين بين فكرة الاغتراب والفكرة الدينية عن الخطيئة.

- أما الاغتراب الجنسي، فهو يعد عاملا مشتركا في كل أنواع الاغتراب، وهو يؤصل الاغتراب في الحياة الإنسانية، وقد ينشأ هذا الشكل من الاغتراب نتيجة لحالة الاختلاف التي يعيشها الإنسان عن غيره من أبناء الجنس البشري ،والتي تسببها عدة عوامل من بينها: الجنس واللون ودرجة القرابة.

الفصل الثاني

أزمة الإنسان في الأدب المعاصر.

أولا : أزمة الإنسان في الأدب الرمزي.

ثانيا :أزمة الإنسان في الأدب التعبيري.

ثالثا : أزمة الإنسان في الأدب الوجودي.

رابعا : أزمة الإنسان في أدب اللامعقول.

أولاً: أزمة الإنسان في الأدب الرمزي:

مع بداية العقد السابع من القرن التاسع عشر بدأت فرنسا بالتعرف على نـزعة أدبـية جديـدة ثـم فرضت نفسها كتيار فني متكامل عرف بالمذهب الرمزي حيث اخذ بالانتشار في أوربا مع أواخر القرن التاسع عشر.

والرمـزية هـي: (حـركة أدبـية ظهرت(...) كرد فعل ضد البرناسية التي كانـت عبارة عن فن تصويري يرتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً ويقوم بعرضه عرضاً مباشـراً في أشـكال تجـسيمية وذلـك بهـدف الربط بين الشعر والنحت، وبهدف الابـتعاد عـن العنـصر الذاتـي لـدى الشاعر. أما الرمزيون فقد رفضوا مثل هذا الـنوع مـن الفـن، ورأوا أن الـشعر ينبغـي أن يعـبر عـن الاخـتلاجات النفسية الدقـيقة، وعـن الانفعـالات اللاشـعورية العميقة التي هي اقرب إلى الدلالات اللغوية والنفسية، وأقوى وسائل الإيحاء)[1]

وانطلاقا من مثالية (أفلاطون)، فقد أسهمت الفلسفات الحديثة المتعاقبة في ظهور الرمزية، وذلك من خلال تأكيدها البحث عن جوهر الحقيقة، فجاءت نظـرية عمـا نويل كانت (1724 ـ 1804م) المتعلقة بعالم المظاهر و عالم الماهيات الخفـية، ونظـرات (شـوبنهاور) و (نيتـشه) الغيبـية، وإذا كـان (كانـت) قد رفض الوجـود الموضـوعي الكامـل للعـالم الخارجـي في حـد ذاتـه، وتفـسيره للظواهر

---

[1] تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1، 1986، ص 21

الخارجية بوصف العالم الخارجي المحسوس لا وجود له منفصلا عن النفس البشرية، فإن محاولة هيجل (1770-1831 م) قد جاءت لتثبيت أسس فلسفيه اكثر منطقية وموضوعية، حيث أكد أن فهم العالم المادي لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق فهم الذات ،(وكانت هذه النظرات تشير بمجموعها إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي الذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل بل بصورة تقريبية عن طريق الرمز الذي يصوغه حدس الفنان. ولهذا وقف الرمزيون ضد تصوير الطبيعيين للعالم من جهة وضد تصوير البرناسيين من جهة أخرى. وقالوا أن الفن لا يجب أن يلتفت إلى تصوير عالمنا المحسوس الذي نظروا اليه باستهانة واستخفاف على أنه عالم المظاهر، بل أنه يتجه إلى العالم العلوي المنبسط خارج حدود إمكانات وعينا الأرضي، عالم ما فوق الطبيعة)[2] ، وبذلك فإن النظرة المثالية للرمزية تنطلق من إنكار حقائق الأشياء المحسوسة، والتي لا ترى فيها غير صور ترمز لتلك الحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي، وفي ضوء محدودية العقل الإنساني الواعي، يبرز دور اللاشعور في عملية إدراك تلك الحقائق المثالية، فاللاشعور قد يحدد سلوكنا وتصرفاتنا واليه يرجع الفضل في عمليتي الخلق والإبداع الفني.

ويؤكد المختصون أن أسس النزعة الرمزية قد تبلورت في الأعمال الشعرية الإبداعية لكل من (رامبو وفيرلين ومالارميه) خلال المدة الممتدة بين

---

[2] عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط 2 ، 1984م ، ص395.

عامي (1871 ـ1873م) ، وقد أكد (جان موريياس) ذلك حينما نشر رسالة في ملحق الفيغارو الأدبي عام 1886 م ، حيث عدت هذه الرسالة أول إعلان عن الرمزية ، وقد جاءت رداً على مقالة (الشعراء المنحلون) النقدية التي كتبها (بول بورد) ليقدم بذلك صياغة للمنهجين الجمالي والفكري للمذهب الرمزي.

لقد أهمل (موريياس) في رسالته المحاولات الشعرية المتعددة التي كانت مزدهرة منذ بضع سنوات، واقترح مفهومها شعرياً يحل محل البرناسية، كما حلت هذه محل الرومانسية، وقد عد (بودلير) الرائد الحقيقي للمذهب، ووصف (مالارميه) بأنه من وهب الشعر معنى السر وما يفوق الوصف، بينما قام (فيرلين) بتحطيم قيود الشعر القاسية، ثم وازن (موريياس) بين الشعر الجديد، وبين طرق الشعر الداخلية، وأظهره عدواً للتعليم وللإلقاء وللحساسية الخاطئة وللوصف الموضوعي، فالشعر هو في خدمة الفكرة لا في خدمة الفكر، وهذه الفكرة ينبغي التعبير عنها بمشابهات خارجية فقط[3].

لقد جاءت نظرة الرمزيين السلبية للطبيعية والواقعية نابعة من إيمان أتباعهما بأنهما تجعلان العقل الإنساني يصاب بالبلادة وذلك نتيجة لسهولة فهمها، والرمزيون يؤكدون دوما (بأن المؤلف الفني الحق يجب أن يخفي وراء مضمونه المحدد شيئا أعمق بكثير، وهكذا أبدلوا الشخصية التي تعبر عن مظهر

(3) فيليب فان تيغيم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة . فريد أنطونيوس ، بيروت – باريس : منشورات عويدات ، ط2، 1980 م ، ص (281 -282) .

محدد واحد بالرمز الفني المشتمل على عدد من المعاني)[4] وذلك في محاولة للتعبير عن عالم مثالي يؤكد الحقيقة الجوهرية التي تختفي وراء العوارض المحسوسة متخذين من الإيحاء والتلميح لا من التقرير والتصريح لغة فنية للتعبير.

إن الرمزية في نظرتها للعالم المادي الذي نعيش فيه تنطلق من أنه صورة لعالم آخر يتمتع بقيم فضلى من الجمال والكمال، وخلف كل ما هو ظاهري شيء آخر مستتر، أما الأشكال التي نراها ونحسها فما هي إلا صفات خارجية للأفكار، وهذه الأفكار الجوهرية تمثل بالنسبة للرمزين روح الكون أو حقيقة العالم.

وقد أكد (فيرلين) أن الشعراء اتجهوا للرمزية نتيجة لضيقهم برتابة ما يسمى باللوحات (النتورالية) المشوهة، والكئيبة، وبرصانة البرناسيين وبرزانة (ليكونت دي ليل) المتشائمة ، أما (اندرية بونيه) فيرى أن ظهور الرمزية في الأدب كان نتيجة للإعتراضات على الطبيعة الاستبدادية للمذهب الوضعي الذي يهتم بالظواهر والوقائع اليقينية ويهمل كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة، أما الشاعر الروسي (بريوسوف) فأوضح أن الرمزيين رفضوا المنهج الإبداعي الخاص بالنزعة الطبيعية الذي حول الفن إلى انعكاس سطحي للحياة، وأكدوا أن العمل الفني يخفي وراء المضمون الظاهر مضمونا آخر أكثر عمقا[5].

---

(4) عماد حاتم ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ص 395.

(5) ينظر . جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990 م ، ص (309 – 310) .

وفي ضوء اهتمام الرمزيين بكل ما هو ذاتي وباطني وابتعادهم عن تصوير الواقع، لعبت الرمزية دورا رجعيا كان له أثره على إبداعات الشعراء، (إن الطبيعة الرجعية للنظرية الرمزية التي صاغها رواد الرمزية لم تكن مفهومه لا من جانب رامبو الذي ظن أن الشاعر الرمزي هو وحده الذي سيكون ذلك المكافح الذي تعقد عليه الآمال من أجل مستقبل تسوده النزعة المادية، والعملاق الجبار الذي سيأخذ على عاتقه المسؤولية نيابة عن الإنسانية، ولا من جانب فيرلين الذي نظم إشعارا ثورية وحافظ على علاقات صداقة مع قادة الكومونة في المنفى)[6]، فقد انتقل (رامبو) إلى باريس للاشتراك في الثورة التي قامت بها الكومونة ، حيث نظم فيها أفضل أشعاره وتغنى بأمجادها، كما تعرض (فيرلين) بسبب إيمانه بمبادئها إلى السجن والتشرد، وحينما فشلت تجربة كومونة باريس تعرضا إلى أزمة فكرية خانقة كان من نتائجها هو التوجه نحو النزعة الرمزي وذلك للتعبيرعن خيبة أملهما وإحساسهما بتراجع وانهيار مقومات الكفاح الاجتماعي .

لقد تغلغلت الرمزية في أعماق الشعراء والكتاب نتيجة لاحتوائها على أهم عناصر الفن الأساسية، حيث جعلت من الفن إبداعا خياليا ونشاطا خلاقا منفصلا عن الحياة الواقعية ويخضع لحدس مبدعه، ولم تهمل الرمزية كلا من الجانب الانفعالي وجانب الصنعة الفنية بل دعت إلى التكامل فيما بينهما، مع ضرورة التعبير عنهما بواسطة اللغة الشعرية التلميحية، وإلى جانب ذلك طالب

[6] جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، ص 308 .

الرمـزيون بإدخـال الموسـيقى في الـشعر، إذ (أن موسـيقية القصيدة بالإضافة إلى انعدام الدقة والوضوح في معاني الكلمات ومراميها يجب أن تؤدي إلى تصورات غـير محـددة. وزاد في اتجـاه الرمـزيين إلى موسـيقية الـشعر تعـرفهم على فلسفة شـوبنهاور ونظـرته إلى الموسـيقى، وحاولوا الوصول إلى عالم الخوارق عن طريق تحويل الشاعر إلى أداة تعزف عليها القوى المجهولة الساكنة في عالم الغيب) [7].

لقـد رفـض الرمـزيون مـبدأ محاكاة الطبيعة في أدبهم، ورفضوا الإيمان بأن ملكـة الخـيال هـي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة، لا سيما وأن النظـرة الرمـزية قـد ارتبطت في حقيقتها بعالم الماهيات الخفية، والمظاهر التي كانـت تـشير إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي، ويؤكد نـزوع الرمـزيين نحـو الغيبـيات والمجهـول والوصـف الحلمي الأسطوري حالة اهـتمامهم بالحقـيقة العمـيقة الشاملة التي تنقلهم نحو الحقيقة الأسمى متجاوزين بذلك الحقيقة الفردية الذاتية.

ويـرى (اندريـه جـيد): (أن الحقائـق مختبـئة وراء الأشكال الرمزية، وكل موجـود هـو رمـز للحقـيقة، وكل ما يقع تحت الحس ويظهر إنما هو رمز) فالعالم إذن مـادة وجوهـر، والأشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية، أما في الجوهر فإنها تـتقارب وتتـشابه، والأفكار الجوهرية لا تظهر أبدا في ذاتها منفردة، ولكنها تبدو لنا في الخيوط الدقيقة الخفية التي تربطها وتجمعها في انسجام رائع لتكتسب بذلك معنى بالنسبة للإنسان الذي يستطيع تجاوز مظاهر العالم المتناثرة ولا يعدها سوى

---

[7] عماد حاتم ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ص 396 .

رمـوز لهـا مغـزى عميق، وهـذا الإنـسان كما يرى (شارل موريس) هو الشاعر الـذي (يـتأمل الحـياة ويفـسر مغـزاها بالجمـال، وبمعانيها الرفيعة السامية وليس بظواهـرها المباشـرة)، فالجمـال والمعنى عند الرمزيين ما هو إلا الانسجام الخفي والـنظام الدقـيق الـذي يحكـم روح العـالم ، فـإذا توصـل الشاعر إلى إدراك هذه الحقـيقة عـرف المكـان الحقيقي للإنسان في الكون فهو (المركز) ولا حقيقة لهذا الكون إلا في ذات الإنسان ، ولا وجود إلا بقدر ما تلتقي فيه ذاته بالجوهر[8].

لقـد نـادى الرمزيون بتحرير العالم الداخلي للإنسان الذي خنقته الحضارة المادية مـدة طـويلة وتحريـر الـنفس بكـل ما تزخر به من أحاسيس وانفعالات ، واعـتمدوا فلـسفة الأحـلام المـرتبطة أساسـا بفكرة جهل حقيقة العالم الذي يعد مجمـوعة حـوادث دائمـة الحـركة والـتطور ويكتـنفها حالـة اللاثـبات ، (لذلك يعـتقدون أن أصـح تعـبير عـن الحقـيقة المتحركة المبهمة هو التعبير عنها بصورة متحـركة تجمع بين الوضوح والخبرة ، وتحوم حول الفكرة بشيء من الغموض ، وقـد يـتخذ الأديـب الرمـزي رمـزا واحدا لعدة أفكار أو يتتبع نفس المعنى من خـلال عـدة رمـوز متـشابكة ، وفي تلـك الـرموز يخفي المفتاح ولا يقدم للقارئ سـوى عـبارات مـن تـشابيهه المختلفة ويترك بعد ذلك المجال لذهنه كي يستنبط المغـزى بنفـسه)[9].وانطلاقـا مـن إيمـان الرمزيين بأن الحقيقة الأبدية تكمن في ذواتهـم ، فقـد أكـدوا أهمـية الخـيال في اقتـناص الـصور الرمزية وذلك للإيحاء بالحالـة النفـسية وبحقـيقة الواقع فيما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو

---

[8] ينظر . تسعديت آيت حمودي ،أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص 23 .

[9] المصدر نفسه ، ص 28 .

تنافر ، لـذلك فقـد اسـتخدموا لغـة تعـتمد المفارقـة والتقابل والتضاد والصور والاسـتعارات الغـريبة وتداعـي الأصـوات والمعانـي مع جنوحهم نحو توظيف الأساطير القديمة وذلك لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية .

وكان للرمزية تأثيرها على كثير من المذاهب والتيارات الأدبية والفنية ، إذ شـكلت معظـم التـيارات الـتي ظهـرت في فرنسا وخارجها تفرعات جديدة عن الرمزية ، وتنمية لبعض مبادئها وتعميقا لخصائصها وخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بـين الفـنان والواقـع أو بـين الـذات والموضـوع . وإذا كانـت كـل من الداداثية والتكعيبـية مثلا قد أكدتا على استقلال الشاعر وحقه في التعبير عن الانطباعات بـصفتها الحـية ، وعلـى الإغـراق في الذاتـية وعـدم الاهـتمام بالمظاهر الخارجية للواقـع ، فـان التعـبيرية هـي الأخرى قد التقت مع الرمزية في رفضها للمظاهر الخارجـية بوصـفها لا تمـثل الحقـيقة ، وإنما تسعى إلى التعبير عن الحقيقة الكامنة داخل النفس البشرية[10] .

وقـد تأثـرت السريالية هي الأخرى بالمذهب الرمزي إذ سعت إلى التحلل مـن واقـع الحـياة الواعـية واتجهت إلى تغليب واقع اللاوعي وذلك لأن ما فوق الواقع يعد في حقيقته واقعا آخر أقوى فاعلية واعظم اتساعا، انه أقرب ما يكون إلى الأشكال الحلمية والفنتازية التي يكون مصدرها العقل الباطن .

---

[10] ينظر. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص37.

وينظر . رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية ، 1968م، ص(179 -180)

والخاصية الأساسية المشتركة بين السريالية والرمزية هي العودة الي النفس الإنسانية واللاوعي ولكن السريالية تؤمن بأن الفن ينبع من الفوضى، من اللامعقول ومن الأحلام، من المناطق البعيدة التي لا سيطرة للعقل عليها، لذلك هي تسير على طريق التحليل النفسي، وتداعى المعاني تداعيا حرا، ثم تسجيلها في الفن دون رقيب عقلي أو خلقي، ودون أصول أو قواعد ، ومن ثم لم تهتم بخلق أسلوب خاص تتميز به، بينما الرمزية لا تستند في مفهومها الي واقع نفسي فحسب، وإنما تستند إلى أسلوب متميز كوسيلة من وسائل التعبير، وذلك في مجال الخلق الأدبي والتعبير اللغوي على السواء ، وكانت الرمزية تبحث دائما عن الحقيقي والدائم والجوهري سواء في تعبيرها عن الذات أو الكون والحياة، وهي تهفو دائما إلى ما هو اعم واشمل، وتنطلق من الذات لكن هدفها المطلق لتحلق بنا وراء الحدود المألوفة [11]، وذلك من خلال حالة المزج بين تجارب العقل الواعي وتجارب العقل الباطن، مما يؤدي إلى إسقاط القيم الجمالية والأخلاقية وذلك بالانتقال بالعمل الفني من المعلوم الواضح إلى الغامض المشوش، من خلال اتباع الأساليب الرمزية اللاشعورية في عملية رسم الأشياء كما تشاهد في عالم الرؤى والأحلام.

ونجد أثر الرمزية أشد ما يكون وضوحا في مذهب اللامعقول ، حيث يلتقي معها في كثير من الخصائص أهمها : أن هذا الاتجاه جزء من الصراع المتصل بين الذاتية والموضوعية ، والمعروف أن لا معقولية مسرح العبث كما

---

(11) ينظر:تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص(37 - 38).

تتجلى في مسرحيات (يوجين يونسكو) وغيره من أعلام المسرح الطليعي المعاصر تقوم أساسا على حقيقة أنها تعبر عن رؤى شخصية ذاتية مصدرها اللاوعي في أغلب الأحوال [12]، وبذلك فالرمزية تأثرت بتعاليم (فرويد) وظهر جليا التقاء اتجاه اللامعقول مع الرمزية في العكوف على الذات واستبطان العقل الباطن بوصفه تعبيرا عن رغبات الشاعر وأحلامه الذاتية وعن رغبات وأحلام الجنس البشري .

ويتشابه موقف أدباء اللامعقول من اللغة مع موقف الرمزيين ،وذلك بنزوعهم إلى الارتداد للأصول والينابيع الأولى للكلمة وطرح المعاني التقليدية للألفاظ ، فالعبثيون يعتقدون أن اللغة توقفت عن التعبير عما هو حسي وجوهري ، وأصبحت تقليدية اكثر من اللازم فهي قناع يخفي الفكر والعاطفة ، اكثر مما يفصح عنهما .

ويتفق المسرح الرمزي ومسرح اللامعقول في كثير من الخصائص الفنية أهمها : رفضهما للمعنى المحدد والمعنى المنطقي ، بل يتجهان إلى المعنى الرحب الذي يقوم على الصورة والفكر معا ، لا كما يمكن للعقل إدراكهما بل كما هما في الوجدان ، لذلك يفتقد الشكل الفني لدى الرمزيين والعبثيين المنطقية والمعقولية ، وأن كان ذلك أوضح لدى العبثيين الذين تختفي عندهم سمات المسرح التقليدي كالتسلسل المنطقي للأحداث ، أو مطابقة الواقع أو مشابهته أو الاقتناع الفكري ، بل عن طريق الهزة الدرامية والانفجارات الشاعرية ، فهم

---

(12) ينظر. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص38

يقدمون صورة تعرض مليئة بالمتناقضات ، تضحك وتبكي ، وهي كالأحلام صورة رمزية لها اكثر من معنى يوحى به ولا يفصح عنه ، معنى يحس ولا يستخلص تماما مثل الحلم [13] .

ويعد (موريس ميترلنك) [14] من أبرز كتاب المسرح الرمزي ، حيث كتب عددا من المسرحيات الرمزية الجادة المتقدمة في بنائها المسرحي وفي لغة الحوار والجو الإيحائي ، وقد لخص آراءه الدرامية في كتابه (كنز البسطاء) ، حيث وصفت بأنها ثورة على المذهب الطبيعي الذي أرسى قواعده كل من (إميل زولا) و (هنري بيك) .

إن (ميترلنك) كشاعر قد أحدث تأثيرا بالغا على الشعر الفرنسي لغرابة الصور التي وردت في قصائده ، وللبساطة والتلقائية المؤثرة التي غلفت أعماله ، والتي جعلته يدخل إلى عالم المجهول ، ولكن يبقى الجانب الفلسفي أجمل ما في أعماله إذ يتسم بالفضول والبحث الدؤوب عن الحقيقة في مختلف أشكال الرموز، تلك الحقيقة المرتبطة بمأساوية الوضع الإنساني [15].

---

[13] تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص (40 – 41) .

[14] موريس ميترلنك (1862 – 1949 م) ولد في بلجيكا ، ونشر مجموعته الأولى من الأشعار الرمزية ، تحت عنوان (الصوبات الدافئة) عام 1889 م ، كما كتب العديد من المسرحيات الهامة منها : الأميرة مالين 1889 م ، العميان ، 1890 م ، بلياس ومليزاند 1892 م ، الطائر الازرق 1908 م ، ومريم المجدلية 1913 م ، حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1911 .

[15] ينظر. نادية كامل، مقدمة مسرحية العميان، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يوليو 1998م، ص (5 – 6) .

إن المجهول واللاوعي والعقل الباطن تشكل في رأى (ميترلنك) أسرارا خفية في حياة الإنسان يتطلب إدراكها الوصول إلى أفضل صيغ التأمل وذلك استعدادا للغوص في ميادين المجهول التي لا يمكن إدراكها بالعقل وحده . لقد أكد دوما (أن العواطف لا يمكن أن تخضع للتجارب العلمية وأن الحياة لا تقتصر على ما تراه عدسة العلم ، وإنما هي سر لا يمكن أن يفهم معناه بكل جلاء ووضوح ، وأن عالم المرئيات والواقع المحسوس ليس إلا أشباحا و أوهاما تتراقص على صفحة الحقيقة / وما الحقيقة إلا لحظات الصمت والتأمل والاستغراق ، تلك اللحظات التي ينسى فيها المرء كيانه الفيزيقي ، ويصغي إلى قوانين الأبدية الغامضة التي تسيّر الكون)[16]، فكل ما ندركه عن حقيقة الكون يبقى في إطاره الضيق، ويبقى الظلام والمجهول يكتنف الإنسان من كل جانب في ظل قوى غيبية عظيمة لا مرئية تفرض تأثيرها على حركة الوجود .

ويتفق (ميترلنك) مع الطبيعيين في أن مأساة الحياة اليومية أصدق وأكثر تماشيا مع حقيقة الوجود من مأساة المغامرات والبطولة ، فالموضوعات التراجيدية ليست ضرورية لإبراز تسلط المجهول، وأكثر الأحداث اليومية يمكن إضاءتها بشعاع مأساوي، ولكن (ميترلنك) مع ذلك يختلف عن الطبيعيين في أن المأساة عادة تكون بالداخل وتكاد تخلو من الحركة الخارجية حيث يسميها (دراما ساكنة) ، وهو يعتقد أن الشيء المأساوي أو الدرامي حقا في المسرح ، هو ليس

---

(16) ينظر . فايز اسكندر ، موريس ميترلنك والمذهب الرمزي، القاهرة : مجلة المسرح، العدد 29 ، مايو 1966 ، ص 89 .

فقط قوة الحكاية ولا الكلمات والمشاجرات وحوادث القتل المثيرة وإنما هناك القوى غير المرئية التي يقدمها المسرح ، ففي العالم اللاشعوري للإنسان تحدث الدراما الفعلية وتكمن المأساة اليومية الحقيقية ، التي لا يعبر عنها إلا (المسرح الساكن) الذي لديه القدرة على أن يكشف للمتلقي عن الملامح الخفية في الكون [17] بأسلوب مسرحي يعتمد لغة شعرية ، حيث يعمل الشاعر المسرحي على محاولة الكشف عن خفايا المجهول وأسراره ووضعه على بساط الحياة اليومية .

لقد رفض (ميترلنك) الحركة المادية في المسرح والصراع الخارجي ، وأراد من المسرح أن يكون عبارة عن لحظة صمت وتأمل وسكون يحدث فيها نوع من الكشف أشبه ما يكون بالكشف الصوفي ، وهذا أمر كائن فعلا في نظر (ميترلنك) الذي يستشهد بالمآسي العظيمة القديمة كمآسي (اسخيلوس) و(سوفوكلس) حيث أن الحركة تكاد تنعدم فيها ، ففي كل من (برومثيوس) و(الضارعات) لا توجد حوادث، وكذلك (ربات الرحمة) و (انتيجون) و(اليكترا)، ويرى أن (أوديب) رغم أنها مليئة بمشاهدة التعرف فإن ما تحويه من موضوع أقل من أبسط مأساة في هذا العصر[18]، فجمال وعظمة المآسي الجميلة برأي (ميترلنك) لا يرجع إلى الأفعال بل إلى الكلمات، وهو لا يعني قطعا تلك التي تصاحب الحدث وتفسره، إنما تلك المكونة للحوار الداخلي الذي تسمعه

---

[17] ينظر . تسعديت آيت حمودي ، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص (55 – 56) .

[18] ينظر .المصدر نفسه ،ص (57 – 58) .

الروح بعمق لأنه يتضمن كلمات تتفق والحقيقة العميقة ، لذلك اهتم (ميترلنك) في أعماله المسرحية بالتغلغل في أعماق النفس الإنسانية والتعبير عن أحاسيسه الغامضة اللاواعية، مع افتقار هذه الأعمال للصراع الخارجي والحركة الظاهرية.

وقد لجأ (ميترلنك) إلى الرمز سواء في الموضوع ككل، أو في اللفظ فقط، وذلك بهدف إدراك جوهر العالم من خلال نسبية الوجود، ومحاولة تخطي الحقيقة الواحدة بغية الوصول إلى الحقيقة الأسمى، والتي يحاول الأديب أن يدركها عن طريق الحدس، وأن يعبر عنها عن طريق الإيحاء، وعليه حتى يدرك هذه الحقيقة أن يستكشف العلامات المحيطة به التي تشكل العلاقات بين الإنسان العالم [19] .

وقد تجلى أثر الرمزية في مسرح (ميترلنك) الذي تحرر من تقليد الطبيعة تقليدا حرفيا، واصبح يعتمد الفكر والخيال والتأمل فيما وراء الطبيعة وإضفاء روح الشاعرية والتركيز على الإيحاء، وذلك ببناء عدد كبير من المشاهد دون مراعاة للبناء التقليدي.

ففي مسرحية العميان 1890م ، يتناول (ميترلنك) قصة مجموعة من العميان الذين يضلون طريقهم في الغابة بعد وفاة القس الذي كان يشكل دليلا لهم ، ونتيجة لذلك ينتهون نهاية مأساوية، فالفكرة الفلسفية التي تقوم عليها هذه المسرحية تكمن في أنه في ظل غياب الكنيسة يكون مصير الإنسان هو الضياع

---

[19] نادية كامل ، مقدمة مسرحية العميان ، ص (6 - 7) .

والهلاك، وما حالة العمى التي تعيشها الشخصيات هنا إلا دلالة على عجز الإنسان وعدم قدرته على معرفة مصيره وإدراك خفايا ما يحيط به في هذا العالم.

استوحى (ميترلنك) موضوعة مسرحية (العميان) من لوحة للفنان البلجيكي (بيتر بروجيل الأب) والتي رسمها في القرن السادس عشر، وهي تصور ستة عميان يسيرون متعثرين باتجاه الهاوية وقد وضع كل منهم يده على كتف صاحبه، والكل منهم يسير في موكب يقوده أعمى، بينما يلف السكون تلك القرية القابعة من ورائهم ببيوتها البسيطة، وتعد مسرحية (العميان) إحدى المسرحيات المبكرة التي كتبها (ميترلنك) حيث سعى من خلالها إلى تصوير الإنسان دراميا في حالة من العجز التي تظهره ضعيفاً في مواجهته المحتومة للقدر (ومثلما عرضت المأساة الإغريقية البطل في صراعه التراجيدي مع القدر، وأسست الدراما الكلاسيكية موضوعاتها على الصراعات الناجمة عن العلاقات الإنسانية ، فإن ميترلنك قد التقط اللحظة التي يتصدى القدر فيها للإنسان الأعزل (...)، إن الموت عنده هو من يشكل مصائر الناس، وأنه هو وحده المهيمن على الخشبة في مسرحياته وهو لا يصوره عبر شخصيات خاصة ولا في أي نوع من الربط المأساوي للحياة ، فلا يؤدي اليه حدث ما وليس بأحد عنه مسؤولاً. وهذا يعني من زاوية النظر الدرامية استبدال مقولة الحدث بمقولة الحالة)[20].

---

[20] سليم الجزائري ، مقدمة مسرحية الدخيل لموريس ميترلنك ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة الاقلام ، العدد 8 ، آب 1990 م ، ص 105 .

لقـد اهتم (ميترلنك) في مسرحياته بالانطلاقات الروحية للنفس نحو عالم غير محسوس ، وبـدت الحقائـق المألـوفة عـن الـزمان والمكـان غير مؤثرة على تـصرفات الشخصيات، فالأحداث لا تنمو في مسرحه نمواً منطقياً واقعياً وفق ما تقتضيه الحبكة المسرحية التقليدية، فبدلاً من ترابط الأحداث يستخدم مواقف لها دلالاتهـا الفكـرية والجمالـية مـع اعتماده الكلي على الحدس، وعلى الأسلوب الشعري وما يتضمنه من الصور والأخيلة والإيقاع الموسيقي.

إن (ميترلـنك) أراد مـن خـلال مسرحية (العميان) أن يخلق مأساة رمزية يعـبر فيها عـن سـر الحياة والقلق النفسي الذي يعتري الإنسان ، وذلك بتجريد إبطاله من الحياة المادية للانتقال بهم من عالمهم المحسوس إلى عالم غير مادي، فأتى بشخـصيات هـشة هوائـية غامـضة مـبهمة تـروح وتجيء فيما يشبه ضياء القمر، والكلمـة هـنا هـي رمـز للعـالم الخارجـي والعالم النفسي وهي توحي ولكنها لا تقـول، واللغـة هـنا لا تـنقل الفكـرة فحـسب، وهـي ليست حلقة اتصال لنقل المعانـي المحـددة ، إنمـا تملـك قـدرة إيحائـية فائقـة لخلق عالم من الظلال والألوان والأصوات التي تتجاوب مع عالم آخر فوق الواقع[21].

ويتجـسد مفهـوم التناتولوجـيا في المـسرحية من خلال الحالة التي تبدو علـيها الشخـصيات وكلـها تتـصف بـصفات الشيخوخة والعمى والجنون، التي تـشكل دلالـة علـى عجـز الإنـسان وعـدم قدرته على إدراك ما يحيط به في هذا

---

[21] ينظر . نادية كامل ، مقدمة مسرحية العميان ، ص 7 .

العـالم، وهـذه الشخصيات يعبّر حوارها منذ البداية عن حالات القلق والخوف والترقب :

(الأكمه الأول : ألم يعد بعد ؟

الأكمه الثاني : لقد أيقظني .

الأكمه الثالث : أنا أيضا كنت نائماً

الأكمه الأول : ألم يعد بعد ؟

الأكمه الثاني : لا اسمع شيئاً مقبلاً .

الأكمه الثالث : آن أوان عودتنا إلى الملجأ .

الأكمه الأول : ينبغي أن نعرف أين نحن ؟ .

الأكمه الثاني : الطقس بارد منذ ساعة انصرافه .

الأعمى الأكبر سناً : هل يعرف أحدا أين نحن ؟

العمياء الأكبر سناً : لقد سرنا سيراً طويلاً . لا بد أن نكون بعيدين جداً عن الملجأ)[22].

---

(22) موريس ميترلنك ، مسرحية العميان ، ترجمة . عبود كاسوحة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998 م ، ص 15 .

وفي عام 1892 م كتب (ميترلنك) مسرحية (بلياس ومليزاند) وهي مسرحية رمزية سيطرت عليها الأجواء الحلمية الأسطورية ، وقد كتبت نثراً بأسلوب شعري مما أضفى عليها قوة الإيحاء وشفافية الرموز .

تقع المسرحية في خمسة فصول ، وتدور حول أمير اسمه (جولو) تكتب عليه الأقدار أن يتوه في الغابة أثناء الصيد ، وبينما يتلمس طريقه في الغابة يلتقي بفتاة تبكي على حافة ينبوع كانت قد رمت تاجاً لها في الحوض واسمها (ميليزاند) ، ويقنعها (جولو) بالذهاب معه ثم الزواج منه بعد أن فقد زوجته، لكن (ميليزاند) تلتقي في القصر بأخ (جولو) من أمه (بلياس) الذي يهيم بها ، وتنتاب الشكوك (جولو) حول العلاقة التي تربط بينهما لا سيما بعد ضياع خاتم الزواج فيقتل أخاه (بلياس) ويصيب (ميليزاند) بجرح صغير لا تلبث بعده إلا أن تموت .

ومما يؤشر على الشخصيات في المسرح الرمزي بشكل عام ، وفي مسرح (ميترلنك) بشكل خاص ، هو أنها تفتقد للأبعاد المتعارف عليها في المسرح الواقعي ، ولا تؤثر الحقائق المألوفة عن الزمان والمكان في حركة الشخصيات وتصرفاتها التي نجهل خلفيتها وماضيها ، فحينما نقرأ مسرحيات (ميترلنك) نكتشف أننا نجهل جهلاً واضحاً من هو هذا الغريب الموجود في مسرحية (الدخيل) ، ومن هم هؤلاء كفيفو البصر الذين يتخبطون في الغابة كما في مسرحية (العميان)، ومن هن الأميرات والفرسان شاحبو الوجوه الذين يظهرون في مسرحية (بلياس وميليزاند) إننا (لا نعرف من أين أتوا وإلى أين

يذهبون ، إن وجودهم الفيزيقي غير محسوس . وليس معنى هذا انتفاء الصراع بل نقله بصورة غاية في الحدة والجدية وإلى مستوى الأفكار الروحية ، وهو صراع يتتبع خلجات النفس ومحاولاتها لاستشفاف دورها في الوجود وتوحدها مع النفس العليا للكون) [23] ، فهي شخصيات تشبه الدمى في حركتها أثناء الأحداث التي تبدو من خلالها مستسلمة للقدر ، وفي مسرحية (بلياس وميليزاند) (تبدو السمة الغيبية هي المسيطرة على أحداث المسرحية في كل أجزائها إذ نحس منذ البداية أن هناك شيئاً يحدث ، ولكن ذلك لا يأتي عن تسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً معقولاً ، وإنما ينجم نتيجة لتضخيم الحدس، وذلك باستعمال المؤلف للمواقف الدالة ، وللغة ذات إشعاع رمزي ، فهو يخلق جواً إيحائيا نستشف من خلاله ما يمكن أن يحدث) [24]، ويبقى الإحساس بالمجهول يكمن خلف أحداث المسرحية لتبدو الشخصيات بذلك محكومة لقوى اكبر منها ، فالحب يدخل قلب كل من (بلياس) و(ميليزاند) رغم إرادة كل منهما ، وإذا اجتمعا معاً تغلق الأبواب وترفض المصابيح أن تظل مضاءة في إشارة إلى سوداوية الأحداث القادمة .

إن ضياع خاتم الزواج من (ميليزاند) يحمل في حقيقته دلالة رمزية ترتبط بأحداث رهيبة سوف تقع ، وتأكيدا على ذلك فإنه حينما وقع الخاتم من

---

(23) فايز اسكندر ، موريس ميترلنك والمذهب الرمزي في المسرح ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مجلة المسرح ، العدد 29 ، مايو 1966م ، ص 94.

(24) تسعديت آيت حمودي ،أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ،ص (63 -64).

إصبعها كانت الساعة تدق حينئذ منتصف النهار ، وهذه الحادثة تزامنت مع سقوط زوجها (جولو) من على جواده في الغابة ، وإذا كان ضياع الخاتم يرمز إلى الزواج الذي سيضيع فيما بعد فإن مياه الكهف العميقة التي ابتلعت الخاتم قد رمزت إلى العاطفة الجامحة التي تجتاح (بلياس) :

(بلياس: ما أروع بريق الخاتم في الشمس . لا تقذفي به إلى الماء.

ميليزاند : آه.

بلياس: قد وقع؟

ميليزاند: وقع في الماء.

بلياس: ينبغي أن لا يطغى عليك القلق هكذا من أجل خاتم،فليس هو بشيء . وربما نجده، وإذا لم نجده فسنجد بدلاً منه خاتماً آخر.

ميليزاند : لا. لا لن نجده بعد ذلك ، ولن نجد بدلاً منه خاتماً آخر كذلك. ومع ذلك كنت أعتقد أنه في يدي ، وكنت قد أطبقت عليه يدي فإذا به يقع بالرغم مني ... كنت قد بالغت في قذفه نحو الشمس)[25].

إن آلية البناء الدرامي للمسرحية تقتضي من المؤلف استخدام عددٍ من المفردات استخداماً رمزياً ، فالماء والظلام والبحر والغابات الشاسعة تلعب دوراً مهماً في

---

[25] موريس ميترلنك ، بلياس وميليزاند ، ترجمة . محمد غنيمي هلال ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، 1964، ص (38 – 39) .

النص ، وذلك من خلال قوتها الإيحائية ودورها في ربط المواقف والأحداث المسرحية برباط خفي استجابة للبناء الرمزي للمسرحية ، فالنور مثلاً يؤسس لحالة الإشراق العاطفي المؤقت عند كل من (بلياس) و (ميليزاند) ثم لا يلبث أن يتوارى ليحل محله الظلام الذي يرمز لتلك النهاية المأساوية التي تنتظر ذلك الحب ، بينما ترمز السفينة التي تتلاعب بها الأمواج لتلك العاطفة التي تهيج في نفس كل من (بلياس) و (ميليزاند) دون معرفة نهايتها ، وهذه المواقف التي تحفل بها مسرحيات (ميترلنك) لا ترتبط بحالة تطور الحدث بقدر ارتباطها بإثارة الحالات الشعورية الخاصة المعبرة عن الأجواء الرمزية ضمن إطارها الفلسفي العام.

ويعد (هنريك إبسن) [26] أحد الشعراء والكتاب الرمزيين وإن كان النقاد قد وصفوه بأنه إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث ، وقد جمع (إبسن) بين الفنان الملهم والكاتب الاجتماعي الناقد مما جعله في مكانة متقدمة بين أدباء عصره ، بل أنه قد أثر على عددٍ من الكتاب البارزين من الأجيال اللاحقة أمثال : هـا وبتمان ، برناردشو ، أو نيل وغيرهم .بدأ (إبسن) مسيرته الأدبية بعددٍ من الروايات الواقعية العاطفية ، ومع تطور هذه المسيرة بدأت توجهاته نحو الرمزية ،

---

[26] هنريك إبسن: (1828 -1906) هو شاعر وأديب ومنظِّر مسرحي ولد في مدينة سكين النرويجية ، اشتغل في بداية حياته بالمسرح ، تنوعت كتاباته بين الشعر والمسرح حيث غلب عليها الطابع الرمزي ، من مسرحياته : براند ، بيرجنت ، رابطة الشباب ، أعمدة المجتمع ، الأشباح ، امرأة من البحر، وغيرها .

وبعـد أن أقلـع عـن المسرحية الـشعرية اهـتم (إبـسن) بمعالجـة الموضـوعات الاجتماعـية لـيقدم للقـارئ مـسرحيات الأفكار التي تناقش المشاكل الاجتماعية الموضوعية وذلك في سبيل إعادة النظر في نظم المجتمع وأوضاعه.

لقد شرع (إبسن) أسلحته الانتقادية يمزق بها حجب الرياء عن وجه الفرد ووجه المجتمع ، ساخراً سخريته اللاذعة من معظم المثل التي كاد الناس يتخذونها آلهـة لهم تحل من نفوسهم محل الآلهة القديمة عند الأمم الوثنية ، ساخراً أيضا من روح المساومة والوصـولية وأنـصاف الحلول التي يفضي بها المجتمع الحديث عن الجـريمة والمجـرمين، منبهاً الأفـراد ، ولاسـيما المستـضعفين منهم إلى الاستمساك بحقـوقهم الإنـسانية كـي لا يصبحوا فرائس للرأسماليين والأقوياء وذوي النفوذ من أي لون [27] .

تأثـر (إبسن) بتنظيرات ونتاجات (إلكسندر ديماس الإبن) (1824 – 1895 م) حول الدراما الاجتماعية الواقعية ، إذ أن (ديماس) نادى بالمسرحية الواقعـية ولكـنه أخفق في إظهارها إلى حيز الوجود مثلما فعل (إبسن) ، الذي تأثـر أيـضا بتـنظيرات يـوجين سـكرايب (1791 – 1861 م) حول المسرحية المحكمة الصنع التي ازدهرت فيما بين عامي (1820 – 1850 م) والتي كان لها دورها في ترسيخ العناصر التي تكوّن القالب الدرامي .

---

(27) ينظر . دريني خشبة ،أشهرالمذاهب المسرحية ،القاهرة:وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1961م،ص(163 -164).

إن (إبسن) قد جعل شخصياته المسرحية لا تختلف في ظاهرها عن شخصيات الحياة العادية ، وجعل أحداث مسرحياته اكثر ترابطا وأكثر منطقية ، لكنه لا يتوقف عند تسجيل مظاهر السلوك الإنساني مثلما نجد عند الواقعيين ، وإنما ينفذ خلاله ليكشف عن الجوهر العام ، فهو لا يعالج الواقع كمجرد تصوير أو تعبير خارجي ، بل يتغلغل في أعماقه الفكرية ، مما جعل النقاد يعدوّن مسرحياته أنها مهما بلغت واقعيتها فإن لها نصيب من الرمزية التي هي عند (إبسن) ليست مجردات ذهنية ، وإنما تكمن في الصور التي لها القدرة على إضاءة جوانب مختلفة من الحقائق الغامضة[28].

امتاز(إبسن) بارتقاء الغريزة الفنية في معظم مسرحياته ، وهو يؤكد دوما ضرورة تخليص الإنسانية من أدرانها وإنارة الطريق أمامها وذلك حتى تبلغ الحياة الفضلى ، وقد كتب أولى مسرحياته الناجحة عام 1856 م وكانت تحت عنوان (مأدبة سولهوج) حيث جاءت بأسلوب الشعر الروائي الشعبي ، وإذا كان (إبسن) قد اتجه نحو الرمزية منذ بداية مسيرته الأدبية ، فإن مسرحياته الرومانسية والواقعية لا تخلو هي أيضا من العنصر الرمزي .

وتعد مسرحية (براند) 1866 م إحدى مسرحيات (إبسن) الرمزية ، وهذه المسرحية ترجمة لحياة (إبسن) حيث عبر من خلالها عن أوضاعه

[28] ينظر . تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص (70 – 71) .

الاجتماعية بكل أبعادها،ويقال أن(إبسن) قد كتبها متأثرا بفلسفة رائد الوجودية(سورين كيركجارد) لكن(إبسن) قد تنصل من ذلك بحجة أنه حينما كتب مسرحية (براند) لم يكن قد قرأ و فهم إلا القليل من مؤلفات كير كجارد (فقد كان الرأي الشائع أن إبسن قد وضع الكثير من آراءكيركجارد في مسرحية براند ، وكان كيركجارد يطالب هو أيضا بأن يهب الإنسان ذاته كلها .. كما كان يعتقد أيضا أن قدرة الإرادة على الاختيار هي الشرط الضروري للخلاص . ولقد وضع أولا أمام جيله الحاجة إلى تسليم الذات تسليما مطلقا إلى إرادة الله ، أي الخضوع القاطع الكامل غير المشروط للآخر ، وهذا ما لا يمكن أن تفعله إلا إرادة مدربة قوية في حد ذاتها) [29].

إن هذه المسرحية هي أقرب ما تكون إلى الدراما الشعرية الرومانتيكية ، وهي تدور حول شخصية القس (براند) الذي يبحث عن خلاصه الروحي الخاص ، وذلك من خلال سلوكه الإنساني في الإيثار والتضحية من أجل الآخرين ، مؤكدا أن المبدأ الذي يؤسس عليه طموحه ينطلق من الكل بوصفه (الإرادة التي لا تفزع من شيء ولا تنثني أمام شيء ... الإرادة التي تستهزئ بالموت مهما كان مراً ومؤلما) .

إن (براند) – الذي يعنى اسمه النار والسيف – يتحدى المخاطر وذلك في سبيل القيام بالمهام الدينية العاجلة ، ولا يتوانى عن تذكير الناس بوجود الله

---

[29] ميوريل برا د بروك ، إبسن النرويجي ، ترجمة . فؤاد كامل وكامل يوسف ، القاهرة : مكتبة مصر ، 1964 م ، ص 98 .

في علـيائه وبـضرورة الـتوجه إليه لأن اهتمامهم بالمادة جعلهم يتقلبون في وحل الخطيئة ولو تقربوا من الله لأنقذهم من محنهم وأعانهم ورد اليهم الأمل والقوة والروح ، فشخصية (براند) هنا تعبر عن صورة الإنسان المثالي والفردي والثائر الأسمـى ، (وعلـى غـرار أنبـياء الـتوراة والحـواريين ذوي التطهر الديني الذين يظهـرون في تـاريخ البـشرية لـيغيروا سـير العالم ، نجد أن براند يتفانى في قضيته بـدون هـوادة . لقـد اختار- كما فعل لوثر - أن يكون جلاد العصر يلهب بناره إسـراف الأفـراد والنظم ، وقد صمم - كما فعل موسى - على أن يأتي بقوانين جديـدة للنقاء الروحي في جيل من الخاملين والملاطفين والحالمين ، وقد التزم - كمـا فعـل المـسيح - بخـلاص الجـنس البـشري بأسـره عـن طـريق تحول تام في شخصية الإنسان) [30] ، فهذه المسرحية تناقش الموضوعات الكبرى التي شغلت (إبسن) والمرتبطة بوضع الإنسان في الكون الذي يشكل (إبسن) أحد أفراده ، ووضـع المجـتمع الحـديث وحالـة الـبحث عن عالم مثالي تسوده الحرية والعدالة والمساواة .

وعلـى الـرغم مـن أن الكاتـب المسرحي الثوري يبدي عطفه على أبطاله الثوريين ، إلا أن إبسن - حتى في ملاحمه الخلاصية - يبدو متشككا وساخرا من أبطالـه ، مـا لم يكن معاديا لهم تماما ، فإبسن ينبذ أحيانا أبطاله المثاليين الثوريين ، إذ أن (براند) الذي يتشبه بالله بحيث يصبح ثائرا عليه يتلقى العقاب من السماء

---

(30) روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، ترجمة . عبد الحليم البشلاوي ، القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، 1964م ، ص 49 .

في شكل انهيار جليدي [31]، وهذا ما جعل بعض النقاد يذهبون في تأويل مغزى المسرحية إلى أن (ابسن) قد أراد السخرية من رجال الدين ، سواء المتشددين منهم أو المتساهلين في أمور دينهم ، أو من يتخذون من الدين ذريعة لدنياهم ، ففي نهاية المسرحية يقف (براند) وحيدا أمام الله ، وأثناء ذلك يدوّي في الآفاق صوت شديد ناتج عن انهيار كتلة جليدية من الأعالي فوقه ، ويصيح (براند) متسائلا إلى الله في مرارة وشعور مضن من الشك عما إذا كان تأكيد الإنسان لإرادته التي لم تلن قناتها سوف يجلب له الخلاص والنجاة ، وتأتيه الإجابة واضحة في الوقت الذي تجرفه فيه الكتلة الجليدية المنهارة (إن الله هو المحبة) .

إن جميع مسرحيات (إبسن) هي نتاج للتأرجح بين اندماج المؤلف وابتعاده ، بين الذاتي والموضوعي ، الأخلاقي والجمالي ، الثائر والمرتدع ، وهذا التأرجح يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل ، لتظهر الشخصيات بذلك ذات حياة كريمة خصبة إلى جانب وجودها الدرامي ، فمسرحية الأفكار هي تعبير عن تمرد (إبسن) الشخصي حيث يستمد منها طاقته وحماسه واندفاعه ، بينما مسرحية الفعل تضع لذلك التمرد نوعاً من البعد الموضوعي ليستمد منها (إبسن) استقلاله وتعقده ودسامته [32].

---

(31) ينظر . روبرت بروستاين، المسرح الثوري ، ص 41 .

(32) ينظر. المصدر نفسه، ص(45-46)

أما مسرحية (البطة البرية) 1884 م ، فهي تمثل إ نموذجا كاملاً لمسرحيات (إبسن) الواقعية الرمزية ، وهذه المسرحية ارتكز (إبسن) في كتابتها على قصيدة شعرية عكس فيها تجربته الشخصية ، وقد جاءت تحت عنوان(البطة البحرية) ، تلك البطة التي تبني عشها عند الخليج ، ويسطو صياد السمك على عشها مرة بعد أخرى ، ويمكن أن توصف هذه القصائد بأنها (قصائد مذهلة في تركيزها ومرونتها ، كل منها يصطبغ بطابع تجربة شخصية متغلغلة . فيها ينطلق لسان إبسن كما لم ينطلق في أي مكان آخر . على أن هذا الانطلاق ، كما هو منتظر من كاتب درامي ، يتخذ سبيل الصور الدرامية . في كل قصيدة تتجسد العاطفة في رمز) [33]، والرمز هنا هو رمز درامي يتخذ صفة الحركة لا الجمود ضمن بنية القصيدة التي تعد قصة درامية كاملة .

لقد شكلت مسرخية (البطة البرية) ثورة على التقاليد الاجتماعية الموروثة ، حيث جاءت اقرب ما تكون إلى مسرحية الأفكار أو المناقشة ، وهي تدور حول أسرة فقيرة تكافح للعيش على طريقتها الخاصة ، إذ تبقى السعادة تغمر هذه الأسرة المكونة من الرجل وزوجته وابنته رغم الفقر الذي يعيشون فيه، وتتحول هذه السعادة إلى تعاسة حينما يدخل إلى بيت العائلة (جريجرز) الذي يبلغ رب الأسرة السيد (هيلمر) بأن زوجته (جينا) قد كانت عشيقة والده وأن ابنتهما (هدفيج) ليست ابنته ، وكل هذا الموقف من (جريجرز)

---

(33) ميوريل براد بروك ، إبسن النرويجي ، ص 75.

يكـون بدافع المثالية والتمسك بالصدق رغم كل النتائج التي يؤدي إليها الكشف عـن الحقـيقة ، وينتهي الأمر إلى هجر (هيلمر) لأسرته ، بينما يقوم (جريجرز) بإقـناع (هدفـيج) و بطـريقته المثالـية المتعنتة بضرورة التضحية ببطتها البرية ، وبعد أن تتحطم أحلامها تقوم (هدفيج) بقتل نفسها .

إن مـسرحية (البطة البرية) تبقى قريبة من سيرة (إبسن) الذاتية ، وهي بقالـبها الأكثـر انفتاحاً ، ولهجتها الهجائية القاسية ،ونهايتها غير الحاسمة تحتل – كمـا يرى إبسن – مكاناً خاصاً بين مؤلفاته ، وتتضح جدتها في اتجاهاتها الفكرية لأن (إبـسن) ينفـي فـيها شـرعية الـثورة نفياً باتاً ، وهذا ما يمكن وصفه بأنه قد يكـون نـبذاً لكل ما كتبه (إبسن)[34]، الذي أراد في معظم مسرحياته أن يكون ثورياً حيث حقق في المجال الاجتماعي الأخلاقي انقلاباً جذرياً ، وذلك من أجل تحقيق التغيير الذي يحقق السعادة والطمأنينة لأفراد المجتمع .

وانطلاقـاً مـن المبادئ المثالـية الـتي يؤمن بها (جريجرز) ، فإنه يترك أباه الثـري وكـل مـا يحققـه له من رفاه وسعادة ويتجه للكشف عن الحقيقة للسيد (هيلمر) ، وذلك من أجل تثبيت حياته الزوجية على دعائم الصدق والصراحة :

(جريجرز : (في دهشة بالغة) لا أفهم .

هيلمر : ماذا يستعصي على فهمك ؟

---

(34) ينظر . روبرت بروستاين ، المسرح الثوري، ص 68 .

جريجرز: إن الوصول إلى تفاهم بهذا ... تفاهم سيكون نقطة تحول إلى حياة جديدة . إلى تآلف ينهض على الحق والصراحة ويتجرد من الخداع..

هيلمر : نعم .نعم، أدرك هذا تمام الإدراك)[35] .

ومما يزيد كلام (جريجرز) تأكيداً حول الحقيقة التي أبلغها للسيد (هيلمر) ، هو أن السيد (فيرليه) والد (جريجرز) يبدو – منذ بداية المسرحية – مهدداً بالعمى ، وهذا المصير ينتظر (هيدفيج) أيضا ، إذ أن حالة العمى التي أصبحت تعاني منها ليست ناجمة عن مرض ما وإنما انتقلت إليها عن طريق الوراثة .

إن الكشف عن حالات الصراع بين المثالية والزيف ، وبين الخداع والنفاق في مسرحية (البطة البرية) ، كان من نتيجته أن انتهت أسرة (هيلمر) الفقيرة نهاية مأساوية ، (ففي حين يستخدم إبسن في أغلب الأحوال شخصية ما ليتقدم بعقيدة ثورية معينة لعله يعتنقها هو نفسه ، إذا به لا يكاد يرضى أبدا بالكلام الأجوف ، فهو في الوقت الذي يتقدم فيه بفكرة مجردة ، يفحص عواقب هذه الفكرة في ساحة الفعل الإنساني موضحاً كلاً من القوة النظرية لحقائق معينة وآثارها المهلكة على حياة الآخرين إذا وضعت موضع

---

(35) هنريك إبسن ، البطة البرية ، ترجمة . كامل يوسف، القاهرة : مكتبة مصر ، ب ت ، ص 139 .

التطبيق [36] ، وهـذا ما حدث بالفعل لعائلة السيد (هيلمر) التي تحطمت كل أركانها وعلاقاتها الأسرية الداخلية ، لتظهر لنا الشخصيات العامة الضعيفة في وضع مأساوي ، إذ أن كلمة صدق واحدة أودت بحياة أفرادها ، لأن الصدق لا ينال في المسرحية إلا من الكادحين الضعفاء الذين تستدعي حالتهم منا ان ننظر اليهم بعين العطف والشفقة .

إن التضمينات الرمزية التي يجعلها (إبسن) ضمن الأحداث تجعل من شخصياته المسرحية غامضة غريبة الأطوار ، مما يجعلنا لا نفهم تصرفاتها وأفعالها بل وأقوالها أيضا، لا سيما أن الرمزية عموماً تعكس المعنيين الخارجي والداخلي إذ يتطلب إدراكهما قدرة عقلية واعية، (إن انتحار هيدفيج عندما يطلب منها أن تضحي بالبطة البرية ليس مبرراً من الوجهة الواقعية والمنطقية ولا يمكن أن يفهم تبعاً لذلك إلا على أساس أن البطة البرية رمز، والرمز هنا يتخذ أبعادا مختلفة، وفي الوقت نفسه يجمع بينها خيط خفي يكسبها نوعاً من التلاحم في رؤية شاملة تنتظم كل المواقف والأحداث) [37]، وهكذا يتجسد الرمز عند (إبسن) كذهنيات تكمن داخل صور، وهي تتمثل فيها القدرة على تزويد مشاعرنا الواعية بمضمونها الفكري ، فالبطة البرية رغم أنها بطة فعلية إلا أنها ترمز لعدد من الوقائع والأحداث التي ترتبط بالشخصيات المسرحية، كشخصية (الملازم أكدال) الذي يفقد مكانته الاجتماعية بسبب تهمة يدبرها

---

(36) روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، ص (45 -46).

(37) تسعديت آيت حمودي ، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص 74 .

لـه صديقه السيد (فيرليه)، ليصبح بذلك مهيض الجناح مثله مثل البطة البرية التي أصابتها رصاصات بندقية (فيرليه) تحت جناحها مما جعلها تهوي إلى القاع ، وفي موضـع آخـر، تـصبح الـبطة البرية رمزاً لشخصية (هيدفيج) التي تبدو في المسرحية مجهولة الهوية مثلها مثل البطة البرية التي لا يعلم أحد من أين أتت، ولا من هو والدها الحقيقي:

(هيدفـيج: أمـا هـي فقـد انتـزعت من بين أصدقائها انتزاعاً . أضف إلى هذا أن حياتها يشوبها الكثير من الغموض فلا أحد يعرف من أين جاءت.

جريجرز: إنها هوت إلى أغوار المحيط) [38] .

لقـد أحالـت المثالـية المقلقـة التي ادعاها (جريجرز) سعادة البيت الهادئ القانـع إلى تعاسـة مفرطة ، حيث نقلت أسرة السيد (هيلمر) إلى أزمات متلاحقة انـتهت بكارثـة أزلـية تمثلت بموت (هيدفيج)، وهذه المثالية التي جعل (جريجرز) مـن نفـسه داعـية لها لا يمكـن أن تكـون هـي الطـريقة المثلـى لعـلاج الأخطاء والمشكلات الاجتماعية.

إن (إبـسن) قـد قدم في مسرحه بحثاً للقضايا الجدلية التي تؤرق الإنسان في الحـياة المعاصـرة، وذلـك مـن خلال مناقشته للصراع القائم بين الفرد والنظـم الاجتماعـية الفاسـدة، لـذلك فهـو لا يتوانـى عـن الهجـوم علـى مراكز السلطة التقلـيدية في الكنيسة والدولة بحثا عن حرية الإنسان ودفاعا عن قضايا المرأة، بما يتوافق مع المبادئ الإنسانية والأخلاقية التي يدعو إليها.

---

[38] هنريك إبسن ، البطة البرية ، ص 105

ثانياً: أزمة الإنسان في الأدب التعبيري:

مع بداية القرن العشرين بدت تلوح في المانيا حركة ثورية ونزعة فنية وأدبية، حيث جاءت هذه الحركة معادية للمذهبين الطبيعي والتأثري ، كما شاركت المدرسة الرمزية الكثير من منطلقاتها لاسيما ذلك المفهوم الذي ينظر للعالم بوصفه إسقاطاً ديناميكيا للذهن البشري، وقد عرفت هذه الحركة فيما بعد بالتعبيرية ، وهي ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب نحوها لا كما هي في الحقيقة والواقع. ففكرتها في الأساس هي أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعّبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية، فالتعبير يون يسعون إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة[1]،وهم بذلك يختلفون عن الطبيعيين الذين يعملون على تصوير ومحاكاة الواقع الخارجي بشكل مفصل، ويختلفون أيضا عن أتباع الأسلوب التأثري الذين يتشكل الانطباع لديهم نتيجة للتأثيرات التي تأتي إلى الفنان أو الأديب من الخارج.

في عام 1911 م استخدم (كورت هللر) مصطلح التعبيرية للمرة الأولى ليصف به بعض الشعراء الألمان وأعمالهم، فقد كان هؤلاء الأدباء من وجهة نظره يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقي، لأن التجربة

---

[1] ينظر .الان باونيس ، الفن الاوروبي الحديث ، ترجمة . فخري خليل ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1990 م ، ص135 .

الداخلية للفنان والأديب لا بد من أن تظهر على السطح في شكل مستفز في أغلب الأحيان أي من خلال التعبير عما يدور في داخله[2]..

اعتقد التعبيريون أن الحقيقة الأساسية يمكن اكتشافها في دواخل الإنسان، أي في روحه ورغباته ورؤياه، وأنه يجب صياغة حقيقة الواقع الخارجي صياغة تتفق مع نزعات الروح، وبذلك تبقى الأولوية عند التعبيريين للحافز الذاتي وليس للمظهر الموضوعي.

وقد اصطبغ الفن والأدب عند التعبيريين بمشاهد الحرب وانهيار العالم، وكانت الموضوعات السائدة هي رؤى نهاية العالم والطوفان ويوم القيامة، وتصاعد تصوير هذه الموضوعات إلى درجة الحماسة الملتهبة، وسيطر على الأسلوب الفني البحث عن إنسانية جديدة والرغبة في التغلب على الاحباطات، ونادى الأدباء في برامجهم بتأكيد رفض الحرب وكل مظاهر العنف، ومحاولة تحسين العالم من خلال التفكير السلمي والمشاعر المكثفة[3].

ظهرت التعبيرية في ميدان الدراما بعد أن ظهرت في ميدان الرسم وذلك لوصف التعبير عن المشاعر الداخلية تمييزا لها عن رسم الأشكال الخارجية، وقد اختلف مؤرخو الأدب المسرحي في المؤلف الذي كتب لأول مرة نصا مسرحيا تعبيريا، فمنهم من أشار إلى أن (فرانك ودكند) كان أول من قدم

---

[2] باربارا باومان، بريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني: تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة هبة شريف، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2002 م، ص 282.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 283 .

نـصا تعـبيريا مـن خـلال كتابـته لمسـرحية (الـيقظة المبكـرة) عام 1906 حيث استخدم فيها الأقنعة وكتبها بأسلوب خطابي ممتلىء بالمونولوجات الطويلة.

إن التعـبيرية تصور لنا وعي الفرد وضميره والصراع الباطني والحالات الداخلـية الـتي لا يمكن تمثيلها على المسرح بطريق مباشر ، ولذلك كانت المناجاة مـن أهم مظاهرها ، فهي تمثل طبيعة الدرب الذي يسلكه وعي الإنسان : صور وأطـياف تـتدفق بـدلا مـن الأفكار المنطقية المعقولة ، وكلمات وعبارات خاطفة وجمل مبتورة بأسلوب تلغرافي ، والظاهرة الأخرى التي يمتاز بها المذهب التعبيري هي التجريد الذي يتجسد من خلال الشخصيات التي لا أسماء لها وهي تمثل فئة بعينها ، فالتعبيرية هي محاولة التعبير عن المعنى الذي يكمن وراء الواقع[4].

تقـوم المـسرحية التعـبيرية علـى شخـصية رئيـسة محـورية (تعاني أزمة روحـية أو ذهنـية أو نفـسية، علـى أن نرى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظـرة تلـك الشخـصية الرئيـسة إليهما)[5]، ويهتم المؤلف في تقنيته الدرامية ببناء تلـك الشخـصية بـناءً يتناسـب مـع واقعهـا الـذي هو صورة عن واقعه النفسي والاجتماعـي حـيث تعـبر تلـك الشخصية عن مرحلة مهمة من معاناته، أو عن مـوقفه الـسياسي تجـاه قضية معينة. وتفتقد الشخصية التعبيرية للأبعاد المتعارف عليها للشخصية في المسرح الواقعي، فهي شخصية حلمية مقطوعة الجذور.

---

(4) ينظر: عبد الحليم البشلاوي، مقدمة مسرحية الآلة البشرية، ترجمة. أنور المشري، القاهرة: مكتبة مصر، 1963م، ص1.

(5) ينظر. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص212.

ويأتـي البطل في الأدب التعبيري على صورة إنسان شاب يكون ثائراً على القدر والبيئة، حيث تبدو من خلال مواقفه الفكرية سيطرة الأنا المركزية، مما يترتـب علـى ذلـك الاسـتغناء عن وحدة الحدث وإحلال وحدة الأنا بدلاً منها، وبمـا أن وظـيفة الشخـصية في المـسرح التعـبيري تكمـن في التعـبير عـن شـريحة اجتماعـية واسعة لا أشخاص معينين، فإن (المسرحية التعبيرية لا تقدم في العادة أسمـاء الـشخوص والطـبقة التي ينتمون إليها، بل تقدم بدلاً منها شخوصاً نمطية يقتـصر وجـودها علـى وظيفـتهم الأساسـية بوصفهم مجرد ممثلين لأنماط وأفكار معيـنة للإنـسان الجديـد. فالشخـصيات والتصرفات، التي يمكن أن تكون شائعة تعبّـر عـنها المـسرحية التعـبيرية مـن خـلال الهـوية المجهولة الاسم للشخصيات. والإنـسان الفـرد يلقـي مونولـوجه بوصـفه ممثلاً لمجموعة من البشر، حيث تدعو أخلاقـه الـناس إلى تقلـيده)[6]، فقـد جاءت الشخصيات التعبيرية نماذج لا أفراد عـاديين حـيث يـسمون بأسمـاء رمـزية مـثل الملـك، مستر صفر، الرجل، المرأة، الشاعر، الشرطي...الخ.

إن الشخـصية التعـبيرية عرضـة للـتحولات المفاجـئة التي تؤثر في حركة الحـدث والـصراع، وذلك بفعل تغير الزمان والمكان والسياق المنطقي للأحداث لإبراز حالة الإنسان المعاصر على حقيقتها، فقد جاءت المسرحية التعبيرية مكونة (مـن مجمـوعة مـشاهد لا تأخـذ الإطار التقليدي المتعارف عليه في الدراما)[7]،

---

(6) بازبارا باومان، بريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني...، ص292.

(7) احمد سخسوخ، جورج بوشنر - خمسون عاماً على رحيله، القاهرة: الإتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية، مجلة فنون، العدد 32، السنه الثانية، أبريل 1987م، ص81.

حيث يتحول البطل من مكان إلى مكان وتمتد الأحداث من زمان إلى آخر حيث نرى البيئة والواقع من وجهة نظر الشخصيات التعبيرية ، وأصبحت تحل محل الحبكة المصنوعة بإتقان ، مجموعة قصص الحياة المهلهلة التركيب، وسلسلة من المحطات والصور والمواقف الحياتية التي تمكن البطل من عرض أفكاره وتجربته الداخلية والخارجية، وهكذا فقد (نجد في المسرحية التعبيرية الواحدة انتقالاً فجائيا قد لا نعطي له أحيانا تفسيرا من الشعر إلى النثر، ومن الواقعية إلى الموضوعية، إلى ذروة المونولوج الذاتي، ومن حوار واقعي تقليدي إلى كلام مسرف في الإيجاز) [8] ، وقد تعبر من خلال الصرخات والتأوهات لتفجر بذلك معاناتها وآلام الروح بطريقة مبالغ فيها عله يسمعها الآخرون ، فالشخصية التعبيرية جاءت لتعبر عن حالة من الاستلاب الإنساني، حيث ظهرت في كثير من المواقف مسلوبة الإرادة ولا تمتلك حرية القرار والرأي ، (إن الكاتب التعبيري يضخم معاناة أبطاله ويبالغ في مواقفهم ويفجر كل إمكاناتهم الحسية والذهنية ويكسبها صفة الشمول بحيث يكون هذا البطل قادراً على قيادة مجموعة من الشباب، ويصبح المدافع عن أفكارهم وتصديهم لنقد المجتمع والمواقف المحافظة فيه، من خلال طروحاته الفكرية التي كانت مطلباً شبابياً وشعبياً لذلك يسبغ الكاتب على شخصياته صفة التجريد)[9].

---

[8] فرد. ب. ميليت، وزميله، فن المسرحية، ترجمة. صدقي حطاب، بيروت: دار الثقافة ، 1966م، ص370.

[9] طارق العذاري، المسرح التعبيري، أربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ب ت، ص230.

ففـي مـسـرحية (فويـسك) لبوشـنر تـتحكم الظـروف بشخـصية الـبطل (فويـسك) وتجعلـه يمثل شخصية البطل الضحية، وذلك حينما يصبح فأراً يجري علـيه الدكـتور تجاربـه بيـنما يمـارس الضابط عليه سلطتيه العسكرية والسياسية، حيث يظهر مستلباً وممسوخاً كالدمية، أما فيما يخص شخصيتي الدكتور والضابط فقـد جاءتـا (اقـرب شخـصيات المسرحية إلى طبيعة الدمية، فكلاهما من طبقة اجتماعـية منقرضــة، يمـثلان نظاماً اجتماعياً محكوماً بالزوال، وينطلقان من عقل أجـوف، وأخـلاق فاسـدة، ونـزعه علمـية متحجـرة. لقد صورهما (بوشنر) في صـورة المسخ الكاريكاتـوري وجمع فـيهما كـل طاقـته الـثورية في نقـد المجتمع والعادات السائدة في عصره)[10]، فشخصية (فويسك) تعكس العجز الذي يشعر بـه الإنـسان إزاء الاسـتلاب وعـدم القـدرة على التعبير ضمن قوانين اجتماعية ظالمة جعلته يصبح ضحية للأقدار التاريخية.

لقـد جعـل التعـبير يـون من حوار الشخصيات أداة لبناء شخصياتهم المسرحية، مـن خـلال التعبير عن الحالات والمواقف المسرحية، وقد سيطر على هذه الحوارات الإيقاعات المستمدة من إيقاع العصر الآلي، وجاءت الشخصيات التعـبيرية (مقتـضبة يكثر فيها حذف أواخر الجمل (...)، لغة سريعة تلغرافية لا شـيء فيها من البهارج والزخارف البلاغية (...)، بل يحسن أن تكون لغة دارجة في معظم الأحيان حتى تبتعد عن تعمل اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهـم الخاص وان يكثر فيها التكرار والجرس الغنائي، وان تكون ذات لهجة

---

[10] عبد الغفار مكاوي، البلد البعيد، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1968م، ص156.

حماسية)[11]، لأن هدف الشخصية التعبيرية هو نقد مشكلة معينة، وبالتالي يجب أن تأتي لغتها معبرة عن دواخل الشخصيات وأحاسيسها، ولها القدرة على التأثير في المتلقي.

وبفعل تأثير الطروحات الفلسفية وطروحات علم النفس، اتجه التعبيريون إلى بناء شخصياتهم المسرحية وحركتها بين الذاتي والموضوعي، (ولكي يكشف لنا الكتاب التعبير يون العالم الداخلي للشخصية فقد أحبوا استخدام تكنيك المناجاة والمونولوج حتى تستطيع الشخصية أن تعبر عما يجول بخاطرها)[12]، وهذه التقنية تساعد على فضح الذات بالنسبة للبطل، وخروج الشخصية عن طبيعتها الاجتماعية في التعبير عن همومها ومعاناتها.

ويبرز دور الشخصيات الأخرى في عكس دواخل الشخصية الرئيسة، فهي أشبه ما تكون بالشخصيات المساعدة التي تعمل على تسهيل الحدث وتوضيحه وتعميق المعانتين الداخلية والخارجية للبطل (إما بمعارضتها لمواقفه وتجذير معاناته أو بالاتفاق معه ليتسنى له قيادتها نحو أهدافه)[13]، بعيدا عن الخداع والأباطيل العاطفية، حيث تصور الشخصيات الوسط الاجتماعي

---

[11] دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص214.

[12] فاروق عبد الوهاب، المذهب التعبيري في المسرح، القاهرة: مسرح الحكيم، مجلة المسرح، العدد 8، 1964م، ص50.

[13] طارق العذاري، المسرح التعبيري، ص230.

والعواطف والأخلاق والأفكار عند طبقة اجتماعية بنوع من التجرد القائم على الدقة ورفض تزوير الحقائق.

إن معاناة الشخصية التعبيرية التي تتفجر نتيجة للقضية التي تؤرقها، هي التي تدفعها لاستصراخ ضمير العالم من خلال إطلاقها العنان لمشاعرها الحزينة معطية بذلك حالة أكثر دلالة وشمولاً، في الوقت الذي وجدت فيه الشخصية التعبيرية أن لغة الحوار أصبحت عقيمة ولا يمكن من خلالها التعبير عن حجم المعاناة الإنسانية تعبيراً مناسباً، فقد نجد الحوار عند التعبيريين (يفقد وظيفته الأساسية فيشيع في أعمالهم جو شاعري مسرف في شاعريته، وتجري على ألسنتهم لغة مجنحة متوهجة، ويصبح المونولوج هو المحرك الأول للوحات والمشاهد المتابعة)[14]، مما يسهم في مراجعة الذات والانطلاق بأسلوب متحرر يعبر عن تمرد تلك الشخصية على الواقع، وذلك من خلال اعتماد النبرة الحماسية التي تهتم بقوة التعبير.

إن الشخصية التعبيرية شخصية ثائرة في دواخلها، وهذه الثورة جاءت انعكاسا لإيمان التعبيريين القائم على رفض العالم الفاسد الشرير والبحث عن شكل أعلى للوجود، وقد تجسدت أزمتها لتتبلور ضمن نمطين رئيسيين، حيث سيطرت شخصية البطل في النمط الأول على مجريات المسرحية كافة إذ تشكلت هنا دراما (الانا) التي تتطابق مع ذات المؤلف كما عند (ستر ندبرج)، بينما ظهر

---

[14] عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971م، ص86.

في النمط الثاني ظهورا واضحا، مواجهة البطل للواقع الاجتماعي الفاسد وسعيه إلى تغييره من خلال الثورة عليه كما في مسرحيات (أرنست توللر).

ويعد كل من (جورج بوشنر)[15] و (أوغست ستريندبرج)[16] من أول المبشرين بالتعبيرية في المسرح، وقد تأثرا بالعوامل الذاتية والموضوعية الكامنة في رحم المذهب الرومانتيكي، وكان (بوشنر) قد ادخل تقنية (النص المفتوح) الذي خالف به تقاليد الكتابة الأرسطوطاليسية، حيث اتجه إلى تحميل النص بقضايا الإنسان وأزماته السياسية، متبنيا بذلك النهج السياسي الاشتراكي المنحاز إلى طبقة الفلاحين، ويمكن ملاحظة ذلك في بعض نصوصه المسرحية كما في مسرحيتي (موت دانتون) و (فويسك).

لقد بنى (بوشنر) خطه الثوري منطلقا من إيمانه بالأفكار التقدمية التي تضمن حقوق الإنسان المهدورة في ظل حالات الظلم والتعسف التي مورست عليه، (فالمبادىء الديموقراطية والأمزجة الرومانسية كانتا موجودتين معا لدى العديد من الكتاب في عشرينيات وثلاثينيات القرن الثامن عشر، وأمزجة بوشنر

(15) جورج بوشنر(1813 -1837م) كاتب مسرحي وطبيب ألماني، تأثر بالتيار الثوري الذي كان يمر ببلاده، فإنصرف عن الطب الى السياسة وأمسى قريباً من حركة ألمانيا الشابة، من مؤلفاته المسرحية: موت دانتون، ليونس ولينا، وفويسك.

(16) أوغست ستريندبرج(1849 -1912م): مؤلف مسرحي وروائي ولد في ستوكهولم، عمل مدرسا وصحفيا وموظفا في مكتبة قبل ان يحقق النجاح الذي صادفته مسرحيته(الفرقة الحمراء) عام 1879م، من أهم مسرحياته: الأب1889م، الطريق إلى دمشق1898م، البجعة1907م، وغيرها.

المتعلقة باليأس والسخرية والملل ودوافعه المتعلقة بالموت والفساد والأجواء الفارغة، ولمحاته المهووسة والكوابيس والأحزان (...) هذه كلها من المتاع الشائع في الأدب الرومانتيكي)[17].

وقد تعرض(بوشنر) لأزمة الإنسان من خلال تحليله لحركة المجتمع ضمن بناءها الطبقي، حيث تطلع إلى بطل يحمل همومه ومعاناته المستمدة من معاناة الإنسان، ويمكن له أن يعبر عن روح الجماعة من خلال روح الفرد وذلك بتعميق أزمته النفسية.

إن (بوشنر) قد اخفق في رد الحالة المأساوية لبطله إلى أسبابها المادية الملموسة، وحملها أبعادا ذاتية من عنده مما جعلها تبدو حكاية فردية لا أنموذجا لطبقة اجتماعية ذات أهداف ومصالح ثورية محددة، وهذا يرجع إلى التكوين العقلي لبوشنر الذي لم يتخلص بعد من الأفكار المتداخلة بين القدر والتاريخ، حيث تعامل مع التاريخ على أنه القدر مقللا بذلك من شأن الفرد ودوره في قيادة التاريخ الإنساني بعد انسحاقه تحت إقدام القدرية التاريخية المقيتة، لتبدو شخصياته وكأنما دمى تحركها قوة خفية لحو غايات مجهولة، فالشخصيات تعاني من العالم الخارجي وكذلك في علاقاتها مع نفسها لأنها لم تستطع تحقيق حريتها وهي ترزح تحت رحمة خيوط تشدها إلى نهايات محتومة[18].

---

[17] رونالد بيكوك، الشاعر في المسرح، ترجمة. ممدوح عدوان، دمشق: مطبعة وزارة الثقافة، 1978م، ص248.

[18] ينظر. طارق العذاري، المسرح التعبيري، ص(88 -89).

أما (أوغست ستريندبرج) فهو يوصف بأنه أكثر كاتب مسرحي على الإطلاق يكتب نفسه، وهذا يتضح من خلال مطابقة حياته مع مضامين نتاجه الأدبي، وقد أثرت الانقلابات الاجتماعية والفكرية والأسرية التي تعرض لها في فنه المسرحي، حيث ظهر موقفه واضحا من المرأة كونها أثرت في حياته، فقد (رأى ستريندبرج المرأة في نشأته في أمه الوضيعة النسب والمسلك ومقرعتها وفي أخته الملتاثه تقرصه وتشد شعره، وفي جدته العجوز تلاحقه بالتوبيخ والمعيرة، ثم زوجة أبيه خادمة البيت السابقة التي طردت روح الطفولة منه، فاستنبط بحساسيته المفرطة وعقليته المشوشة أنها مخلوق تافه ولكنه وحش متسلط، وراح حياته يرد لها الصاع صاعين في أحاديثه وكتاباته)[19]، لهذا فقد سيطرت قضية الصراع بين الجنسين في كتاباته التي هاجم من خلالها المرأة، وعمل على التقليل من شأنها كما في مسرحيتي (الأب) و (مس جوليا).

لقد قدم (ستريندبرج) في مسرحه صورا من حياته المشوشة، حيث استمد البناء الفكري والاجتماعي والنفسي لشخصياته من خلال وقائع معينة أثرت في حياته، حيث جاءت إبطال مسرحياته لتعبر عنه وهو في صراعه مع المجتمع بأعرافه وتقاليده، وقد تشابه (ستريندبرج) مع (إبسن) في كثير من النواحي، (فكل منهما في جوهره يروى سيرته الذاتية وينفث الغضب عن صدره بصب صراعاته الروحية في المسرحيات، وكلاهما عرضة لثنائية قوية تقرر الاتجاه

---

(19) محمد توفيق مصطفى، مقدمة الأعمال المختارة -ستريندبرج، ج1، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970م، ص10.

المتغير لموضوعات كل منهما وقوالبه، وكلاهما منجذب إلى الجوانب الأكثر بدائية في طبيعة الإنسان، ولكن كل منهما – فوق كل شيء – ثائر ورومانسي، فنه هو التعبير في غير هوادة عن ثورته)[20].

إن حالة العنف عند (ستراندبرج) تتصاعد حتى يتوصل إلى قناعات بأن الله هو المسؤول عن كل ما يحيق به من دمار نفسي وعصبي بسبب ما فرض عليه من واقع اجتماعي مقيت، وإذا كان (بوشنر) قد رد سقطاته السياسية إلى القدرية التاريخية، فإن (ستراندبرج) قد أرجعها إلى الله، ولكنه رفض الاستسلام لهذه الإرادة العليا وتحداها كونها قد سلبت منه الوعي والإدراك، وبات دائم البحث عن التوازن بين ذاته الممزقة والعالم السلبي الذي يفرض عليه البؤس والشقاء.

ويرى (ستراندبرج) أن التعبير عن الحب من خلال الجنس شيء من القذارة، فهو يبحث عن النقاء الروحي فاضحا التوجهات الجنسية عند شخصياته، إذ يلجأ أحيانا (إلى التضحية بتماسك الشخصية وفعلها المنطقي في سبيل تركيزه على الحرب الجنسية)[21]، مؤكداً بذلك على تقديم شخصيات ثائرة على النظم الاجتماعية والسياسية والدينية، حيث وظف واقعه الذاتي في التعبير عن أزمة الإنسان ومعاناته، (وأساس مأساة الإنسان في نظر ستراندبرج أنه لا وجود لحل منطقي رشيد لها، فالإنسان ضحية رغبات متصارعة متناقضة

---

(20) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ص82.

(21) المصدر نفسه، ص91.

وأقوى هذه الرغبات – مثل رغبة الرجل للمرأة أو المرأة للرجل – دائما رغبة غير معقولة بل وأقوى من العقل)[22].

لقد أبدع (سترندبرج) ما سمي بدراما المحطات، حيث ظهرت هذه التقنية واضحة في نصوصه التعبيرية، ففي ثلاثية الطريق إلى دمشق(1898–1901م) ظهر أسلوب (سترندبرج) واضحا حيث قدم لنا (المبادىء الأساسية الشكلية للدراما التعبيرية التي تشمل اختزال الشخصيات إلى مجرد نماذج، تسمى بأسماء عامه مثل الغريب والشحاذ والطبيب، وتشمل ثانيا: توزيع الحدث في مناظر متتابعة، من أجل توجيه مراحل تطور الشخصية المحورية نحو هدف روحي، وثالثا: تطابق المؤلف مع شخصيته المحورية، فيمر الغريب الذي في طريقه إلى الاستشهاد بألوان من العذاب العقلي حتى ينال الخلاص بالإيمان المسيحي. وليس ثمة خصم معادل للبطل في مسرحياته: فالشخصيات الأخرى كلها ليست إلا إسقاطا للصراع الداخلي عند المؤلف وتجسيدا له)[23].

إن شخصية (سترندبرج) تظهر في ثلاثية (الطريق إلى دمشق) من خلال شخصية الغريب أو مجهول الهوية الذي يعمل كاتبا ويدمن الشراب ويعادي الكنيسة، ويتضح لنا موقفه من خلال حواراته ومن خلال ما تقوله عنه الشخصيات الأخرى التي تمثل العقل الباطن أو لا وعي الكاتب نفسه، والتي

---

[22] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو الى الآن، ص181.

[23] هـ. ف جارتن، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة. وجيه سمعان، القاهرة: مركز كتب الشرق الأوسط، 1966م، ص146.

تجعل شخصيته المحورية أقرب إلى الحلم، ولا يمكن تفسيرها وفق الأبعاد الثلاثة التقليدية للشخصية المسرحية، وذلك لأن هذه الشخصية مقطوعة عن امتداداتها الاجتماعية، وهي لا تخرج عن كونها نتاجا لأوضاع معينة.

في هذه المسرحية يطرح الصراع الدرامي في الظاهر في صورة تحدي بروميثي لله، حيث نجد شخصية مجهول الهوية وهو يناوئ (غير المرئي) ويتحدى القوى غير المنظورة أن تضربه بصاعقة من البرق، كما يعمل على تحرير البشرية من الآلام التي هي في حقيقتها كبت نفسي، كذلك فإن أولئك البشر الذين سيخلصهم، والشخصيات التي تمثل القوى غير المنظورة التي يصارعها، ليست إلا إسقاطات في ذهنه[24].

إن مسرحية(الطريق إلى دمشق) تستبدل وحدة الحدث بوحدة الأنا التي تشكل أرضية لها، ويأخذ الحدث استمراريته هنا على شكل مشاهد متسلسلة غير مترابطة ضمن علاقة لا تقوم على السببية لأن المشاهد لا ينتج أحدها عن الآخر، فالغريب يعيش أزمته نتيجة للأحداث التي كانت سبباً في معاناته، ونتيجة للأحلام والأحاسيس التي تضطرب في عقله الباطن والتي تجعله يدرك أن خصمه ليس إلا جانباً من ذاته. أما الشخصيات الأخرى فهي تمثل ذواتاً بديلة أو ذواتاً مساعدة، فالشحاذ مثله في ذلك مثل الغريب، يحمل على جبهته ندبة ناتجة عن ضرب أخيه له بالبلطة، وهو مثل الغريب أيضاً يمثل كلاً من شخصيتي قابيل

---

[24] ينظر.كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ترجمة. سامح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998م، ص61.

وهابيل، فالشحاذ والغريب تتفق ملامحهما مع وصف لمجرم مطلوب القبض عليه، وعندما يصف حملة النعش شخصية الميت الذي يحملونه في كفنه، نجد أن الميت يشبه الغريب[25].

إن محاكاة شكل الحلم هو الشكل الذي قد يبدو منطقيا في مسرحيات (سترندبرج) التعبيرية، ولا وجود لوحدتي الزمان والمكان في ظل التجارب والتخيلات والعبثيات التي عززت (دراما المحطات) التي تشكل (الفضاءات الغائرة في الروح التي يقطعها البطل في الغابات وبين الأفراد والمدن والله بحثا عن الموازنة المفقودة بين عالمه والآخر (...)، إنها المحطات التي يتوقف بها البطل ليعانق عذاباته وجحيمه وليس له من يد في أن يلقاها)[26]، فدراما المحطات تجرد الأشخاص من هوياتهم، وتقدمهم كأفكار مجردة ضمن سلسلة متتابعة من المشاهد التي لا تشكل مع بعضها حدثاً موحداً، بل تشكل الأنا أو اللاشعور بالنسبة للشخص الحالم أو البطل، وبما أن حيز الأنا ليس حواريا، فإن الحوار الذاتي يفقد طابعه الاستثنائي الذي لا بد من تخصيصه في الدراما، وذلك حتى يكشف عن الحياة النفسية وهذيانات الشخصية المكبوتة بشكل غير محدود، (إن عالم المسرحية هنا- باعتباره عالما ذهنيا- يعد مغلقا على ذاته، ومن ثم لا يمكن الهروب من تلك الرؤية المفزعة. إن التشوه الذي يصيب الشخصيات التي تمثل انعكاسا للذات المحورية يعكس الذنب الذي أقترفه مجهول الهوية، كما يعكس

[25] ينظر، كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ص(61 -62).

[26] طارق العذاري، المسرح التعبيري، ص113.

الأثـر النفسي الناتج عن كسره للوصايا، أيضا فإن حدوث هذه الكوابيس يرجع إلى إفـلاس مجهول الهوية، وفقدانه القدرة على الإبداع، ومن ثم فإن الحل يكمن في الإرادة، والقـدرة علـى تغـيير هـذا العـالم الداخلـي مـن خـلال المخـيلة الشعرية)[27]، وبـذلك فـإن المؤلـف يحاول من خلال دراما المحطات التعبير عن أزمته بشكليها الروحي والفلسفي موضحا الأسباب التي تقف خلف كل عوامل الإحباط والفـشل الـتي يعانـي مـنها، ويبقى تطور شخصية البطل التعبيري عند (سـترندبرج) يختلف عن تطور الشخصيات التي يقابلها في محطات مسيرته، والتي لا تظهر كثيرا إلا في لقاءه بهم وضمن إطار رؤيته.

وفي مـسرحية (لعـبة حلـم) 1902م اتجه (سترندبرج) إلى بناء مسرحيته بـشكل اقـترب مـن أنـشطة العقـل الـباطن، وقـد كانـت أفكـاره – عندما كتب المسرحية – قد تأثرت بآراء الفيلسوف الألماني (إدوارد فون هارتمان) التي أوردها في كتابه (فلسفة اللاوعي)، لذلك فقد جاءت شخصيات المسرحية حلمية الطابع وأقـرب إلى الأفكـار المجـردة، وهـي تـصدر عـن عقـل مـتوقد مـشحون بالهموم والمعانـاة، لا من خلال مملكة النوم، وإنما هي أقرب ما تكون إلى مملكة اللاشعور والعقـل الباطن، ففي مقدمة المسرحية كتب (سترندبرج): (حاول المؤلف في هذه المـسرحية أن يقلـد شكل الحلم غير المترابط، والذي يبدو مع هذا شكلاً منطقياً. كـل شـيء يمكـن أن يحـدث، كـل شـيء ممكن ومرجح. الزمان والمكان ينتفيان. الخيال يتجاوز الواقع الهزيل وينسج أنموذجا جديدا: مزيج من ذكريات، تجارب،

---

[27] كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ص62.

ابـتداعات غـير مقـيدة، تناقـضات وارتجـالات. الشخـصيات تنفـصم وتـندغم، تتـناوب ادوار بعـضها، تتمدد وتتكاثف، تذوب وتتحد ، ولكن ثمة وعيا واحدا يحكـم كـل شـيء: وعي الحالم. في هذا الوعي ما من أسرار ولا تناقض، لا شك ولا قانون. انه لا يدين ولا يبرىء، انه يعكس فحسب)[28].

يتخذ (سـترندبرج) مـن الأنـا المنفرد الذي تمثله (ابنة الإله أندرا) والعالم المتغـرب – المتشيئ أساسا لبناء مسرحية (لعبة حلـم)، وتقوم ثيمة المسرحية على (أن الـرؤية الإنـسانية ليـست إلا نـتاجا لإبداع تلك القوة القدسية الأساسية، أو ذلـك الجوهـر الروحي الذي يقسم بين البشر جميعاً. ومن ثم فالحياة ذاتها ليست إلا حلمـا خادعـاً ليس البشر فيه إلا أطياف وإن كان لهم كياناً مادياً، وكما تؤكد الـصورة الختامية الخاصة بالنار والزهور فإن الموت هو بالفعل ما يوقظنا من هذا الحلم)[29].

تـنوب في المـسرحية مجمـوعة مـن الشخـصيات عـن الكاتـب كشخصية (الـضابط) الـذي يصوره (سترندبرج) وهو متمرد على الله، وشخصية (المحامي) الـتي تـشبه شخـصية المـسيح في تحملها لخطايا العالم وصراعها من أجل الضعفاء والمـساكين، أمـا شخـصية (الشاعر العالم) فتتجسد من خلالها فكرة المعارضة بين الخير والـشر، والجمـال والقـبح.. الخ، حيث تظهـر مـن خلالهـا سلـسلة مـن

---

[28] اوغست سترندبرج، لعبة حلم؛ ترجمة. ابراهيم وطفي، دمشق: وزارة الثقافة، 1972م، ص3.

[29] كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ص71، نقلاً عن:

- Strindberg: The plays, Vol.2,PP.628FF.and Letter to Carl Larson.2 November 1901, Cit.ibit.P.547.

المتناقضات، (ولما كان قد تحول إلى مذهب دارون، فهو يميل إلى تصوير الشخصيات وفقا لبقاء الأصلح، والانتقاء الطبيعي والوراثة والبيئة)[30].

إن المؤلف ينزل (ابنة اندرا) ـ التي تشكل شخصية رئيسة في المسرحية – من الأعلى، فها هي تقف شامخة فوق أعلى سحابة بينما تناديها الأم بالحيطة والحذر عند هبوطها، ولما كان الإله اندرا (قد سمع نواح البشر يتصاعد من أسفل، فقد قرر أن يبعث الابنة عبر الأبخرة القذرة لترى إذا كان نواح البشر له ما يبرره (...)، ومما يدل على مدى تحول سترندبرج عن كراهيته القديمة للنساء، إنها – على غرار اليانورا في عيد الفصح – شبح أنثوي تعبر عن عطف المؤلف على مصير البشرية واستعداده لافتداء الإنسان بمشاطرته آلامه)[31]، لذلك فلا يتوانى (سترندبرج) هنا عن تخليد (ابنة اندرا) بإنزالها من السماء محاولا بذلك الدلالة على علو مكانتها، ومن ثم ارتفاع قيمتها الفكرية وتطلعاتها الإنسانية التي تتصف بها.

إن مسرحية (لعبة حلم) تجسد إيمان المؤلف الحقيقي والواضح بحياة الأحلام، حيث يعيد المؤلف من خلالها إنتاج بنية الحلم وليس محتواه الفعلي، فهي تعبر من خلال شخصياتها عن العقل الشعوري الخاص به، إذ تبدو الشخصيات وكأنها مرآة عاكسة لهموم المؤلف وآلامه معبرة بذلك عن وجهة نظره بكافة تناقضاتها في سبيل الوصول إلى هدف المسرحية القائم على استحالة

---

(30) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ص 91.

(31) المصدر نفسه ، ص 116.

حل اللغز الأليم للوجود، إذ (أن البشر ليسوا إلا أرواحاً حبيسة أجساد، ويقضون عقوبة الحياة في وجود قوامه المادية. إن سر الباب في هذه المسرحية يكمن في العدم، الذي تتطلع إليه الطبيعة الروحية للإنسان خلافاً مع الوجود المادي له، فالمعاناة في هذا الإطار تصبح بمثابة العامل المساعد الذي يعمل على تجريد الروح، وذلك عن طريق جعل الحياة اليومية أمراً لا يطاق)[32]، فالخبرة الشخصية للمؤلف مع الأحلام تجعله لا يستطيع الفصل بين الخيال والواقع، وبالتالي قبول كل فكرة تطرح نفسها على ذهنه، حتى لو بدت بمعايير العقل الواعي فكرة لا أخلاقية ولا يمكن لها أن تخضع للمنطق المألوف.

إن مسرحية (لعبة حلم) هي بمثابة ارتياد للذات وهي (تكاد تكون خالية تماما من أي تذمر شخصي، ذلك لان الدراما لم تعد عند سترندبرج عملا من أعمال الانتقام بل وسيلة للتعبير عن الشفقة على جميع الكائنات الحية)[33]، فهو يظهر معاناة الإنسان من خلال تضخيمها، لتظهر في الوقت نفسه الفرق بينها وبين حياة السعادة الخاصة بالبشر، وكل ذلك يأتي بهدف تحقيق الشفقة والعطف على هذه الكائنات وعدم إنزال العقاب بها، لان الإنسان عند (ستريندبرج) يكفيه أن يكون إنسانا حتى يصبح جديرا بالشفقة.

---

(32) كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ص(71 -72).

(33) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ص115.

إن الحديث عن الأدب المسرحي التعبيري يقودنا إلى الوقوف عند تجربة الكاتب المسرحي (ارنست توللر)[34] الذي اخذ موقعا متقدما بين أدباء عصره، وقد جاءت رؤيته الفلسفية متأثرة بالماركسية ومعبرة عن تصورات معلنة ترتبط بمرجعيات دينية، وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى تبنى آراء معادية للحرب أدت إلى سجنه، وقد عرض في كتاباته معاناة العمال ومشاكلهم في ظل النظام الرأسمالي.

إن (توللر) يعد القائد الرئيس لجانب التعبيرية السياسي، وموقفه يتركز في الثورة على النظام القديم الذي جلب الحرب، والدعوة لإعلان عصر جديد من الحب والإخاء الإنساني، وقد عالج ذلك في ضوء التنظيم السياسي والإجتماعي، وكانت معالجته يغلب عليها الطابع الذهني، رغم نبضها العاطفي، بالإضافة لذلك فقد ساهم بنشاط في النظام السياسي خلال السنوات التي تلت الحرب مباشرة[35].

لم يكن (توللر) في موقفه الفكري منعزلا عما يدور حوله من أحداث، وصار الإنتماء ضرورة والإختيار واجبا لدى الفنان والمثقف الألماني الذي أصبح ينادي بخلق إنسان جديد بفكره وأسلوب حياته، وهذا الإنسان يؤسس قناعاته

---

[34] ارنست توللر (1893 -1939م): كاتب مسرحي ألماني، انضم إلى الحركات السياسية وسجن بسبب آراءه المعادية للحرب العالمية الأولى، من مسرحياته: التجلي، الجماهير والرجل، مخربوا الآلة، وغيرها.

[35] ينظر. هـ . ف . جارتن، الدراما الألمانية الحديثة، ص193.

علـى رفـض الفلـسفات والأفكار المتطرفة التي أوصلت ابناء الجنس البشري إلى الدمار.

وتعـد مـسرحية (جماهير الإنسان) 1919 م إحدى المسرحيات التي كتبها (توللر) مستوحيا موضوعها من وحي الثورة الاجتماعية في القرن العشرين، فقد عكس (توللر) من خلالها موقفه من فشل جمهورية المجالس في بافاريا عام 1919 م، والـتي أديـن لعـضويته فيها، حيث جاءت المسرحية على شكل مواقف، وهي بـذلك (تميل إلى الـشكل السردي (القصصي) وتحاول أن تعرض مقتطفات من الواقـع بـشكل تتابعـي، بحيث تـتجمع هـذه المواقف من الواقع جنبا إلى جنب، فنحـصل في الـنهاية علـى صـور (مواقـف) متفـرقة في الغالب لا يجمعها شيء، ولكنها تكون في مجموعها صورة للكل، لشكل حياة، لشكل عصر ما..)[36].

وعلـى غـرار تـوجهات (بيـسكاتور) اتجه (توللر) في مسرحيته إلى عرض الأزمـات الخاصة بطبقة البروليتاريا، وتدور المسرحية حول شخصية (المرأة) التي تـنضم إلى الحـركة الثورية مؤكدة موقفها المعارض للحرب الأهلية، حيث (تقود حـركة عصيان على الحكومة التي شنت هذه الحرب. وغايتها تحرير أولئك العبيد الأرقـاء الذين يعملون في المناجم وفي تزويد الجيش بما يلزمه من معدات الدمار، وتـنجح الـثورة، ويتمـثل العمـال بالنـصر فيريـدون الثورة ضد الحكومة نفسها.

---

(36) باربارا باومان، بريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني...، ص(294 -295).

وتحـاول المرأة ردهـم ولكن بلا فائدة. وتسحق الحكومة الثورة وتقبض على المرأة وتحكم عليها بالإعدام)[37].

لقد تأثر (توللر) عند كتابته لهذه المسرحية بمحطات (سترندبرج)، حيث أطلـق علـى مـشاهدها الـسبعة اسـم مواقـف، وقـد جاء وقوف الفرد فيها أمام المجمـوعة ممثلا لحالة الصراع بين الفرد الواعي والجاميع المتخلفة التي تجهل خفايا المصير الذي ينتظرها.

إن (توللـر) يربط بين الحرب والعوامل الاقتصادية التي تؤدي إلى نشوبها، لكـن المنحى غير الإنساني للتكنولوجيا يلقي بظلاله على حياة الإنسان وأحلامه وذلـك مـن خـلال تقليص دوره، وممارسة الآلة لفعلها التدميري على الإنسان، حتـى يظهـر بـصورة هزلية مشوهة نتيجة لاستعباد المؤسسات الآلية، ففي (هذه المـسرحية تتـضح تجـربة الحـرب بوصـفها معاديـة للجمـاهير وقاتلـة للإنسانية. والـشخوص الرئيـسة في المـسرحية تحمل الكثير من أساليب الاستعارة – الرجل مـن دون اسم، الرجل والمرأة – وكلهم يمثلون مبادئ متباينة، وعليهـم أن يقرروا إن كـان علـيهم أن يحققوا التغيير الاجتماعي من خلال الإضراب الذي لا تراق فيه الدماء (المرأة) أو من خلال الثورة (الرجل من دون اسم). ولا يدع توللر هنا مجـالا لأي شـك في انـه يـرفض اسـتخدام العـنف رفـضا تاما)[38]، لذلك فقد

---

(37) مارجوري بولتون، تشريح المسرحية، ترجمة. دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الانجلوالمصرية، 1962م، ص263.

(38) باربارا باومان، بريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني..، ص295.

احتفظت (المرأة) بقدر كبير من الذات الواعية الحقيقية التي لم يزيفها الجمود العقائدي، ذلك أن التغيير الكيفي لا يمكن أن تحققه الجماهير التي هي كائنات مخيفة وخطرة على الفرد والمجتمع، وإنما يحققه الفرد الواعي الذي يؤكد عليه (توللر) في مسرحه.

إن المشكلة الرئيسة التي نجدها عند (توللر) وعند التعبيريين تكمن في الغموض الشديد الذي يكتنف تلك النشوة الإنسانية الذي تسود هذه المسرحيات، فالصورة الخاصة بالشر الإجتماعي والإنسانية المشوهة، هي صور مقنعة على الرغم مما تنطوي عليه من مبالغة وأحادية في النظر، إلا أن هذا التحول المفاجئ إلى تلك الإنسانية المثالية يبدو غير مبرراً، كذلك فإن الصور التي تطرح أفكار الخلاص، ودرجة التسامي الذي يصل إليها الإنسان الذي يولد من جديد ليست إلا صوراً بلاغية[39].

وتعد مسرحية (هوبلا، نحن نعيش) 1927م، إحدى المسرحيات التي كتبها (توللر) بعد خروجه من المعتقل، حيث عكس من خلالها حالة السقوط التي عاشها بعد عام 1924 م، لتنعكس شخصيته من خلال شخصية الثائر (كارل توماس) الذي ربط مصيره بحرب وثورة عام 1918م.

في عام 1927 م يخرج (توماس) من السجن بعد أن قضى ثمانية أعوام حيث حكم عليه بالإعدام ثم صدر عفو بحقه، وبعد خروجه من السجن يصدمه

---

(39) ينظر. كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ص80.

واقـع الحـياة المـتغير، فهـذا (كلـيمان) الثائـر الـسابق أصـبح وزيرا، وبعد التقاء (تـوماس) بأصـدقاء سـابقين يقوم بالتحريض وتنظيم الاضطرابات، وإزاء ذلك يـريد أن يقـدم عملا مجديا وذلك بقتل (كليمان)، لكن طالبا قوميا متطرفا يسبقه إلى ذلـك، ويـتم القـبض علـى (توماس) كمشتبه به، فيسيطر عليه اليأس ويلقي بنفسه في التهمة[40].

إن شخـصية (كارل توماس) شخصية تعبيرية تعاني أزمة روحية وذهنية ونفـسية، وتحمـل فكـرا ثـوريا يمـثل طـبقة مـن طبقات المجتمع، أما الشخصيات الأخـرى كشخـصية (الطالـب القومـي) فهـي شخـصيات مـساعدة تعمل على تـسهيل الحـدث وتوضـيحه، ويدعم المؤلف من خلالها ومن خلال الشخصيات الأخـرى البـناء العـام لشخـصية الثائر (كارل توماس)، (ومما ينسجم مع الطابع الملحمـي للمـسرحية أن مـسار الحـدث لا يـتحدد مـن خلال صراعات درامية، وتأتـي الـنهاية المـشئومة كنتيجة ليأس توماس، إضافة إلى ذلك لا توجد وضعية (البطل– الخصم). إن (توماس) لا يجد نفسه في حالة نزاع مستمر مع (كليمان)، فـ(كلـيمان) كغـيره مـن الـرفاق، هو أحد ممثلي الوضع السياسي الذي يواجهه (تـوماس)، إذن فالـبطل لا يواجه هنا، كما في مـسرح (بريخت) الملحمي، خصما وإنمـا يـواجه وضـعا، ويجـري تفكـيك هذا الوضع إلى جوانب مختلفة من خلال المـشاهدة المنفـردة[41]، الـتي يعـرض (تولـلـر) مـن خـلال شخـصياتها عددا من

---

[40] ينظر. فالتر هنيك، الدراما الحديثة في ألمانيا، ترجمة وتقديم. عبد عبود، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983م، ص(106 -107).

[41] ينظر. المصدر نفسه، ص107.

المواقف الأساسية الخاصة بالثورة، فأمام الثائر يقف المتآمر الذي تنازل عن المبادئ والأهداف التي قامت لأجلها الثورة، بابتعاده عن العمل النضالي والسياسي وميله إلى الوهم والمساومة على أهدافه الثورية.

إن (توللر) قد منح شخصية (كارل توماس) صفة القيادة من خلال دورها في إقناع الآخرين بالثورة والاحتجاج على الظلم، وإيضاح العلاقة الجدلية بين الشخص وواقعه المعاش، (وما من شك أن توللر لا يستخدم الشخص الرئيسي كمجرد لسان حال لتجاربه الشخصية وأحكامه، بل يطرح تساؤلات لا تمس رفاق كارل توماس فقط وإنما تمس موقفه الشخصي أيضا. بعض ملامح الشخصية الرئيسة – كالشعور الفياض والنزعة الطوبائية – تذكر بشخصية الثائر"التعبيرية"، (...) أما كون كارل توماس ينتهي ذاتيا إلى طريق مسدود، فان هذا لا ينفي وجود لحظة نقدية، فمأساوية الشخصية تقوم على وضعية يجب أن ينظر إليها بطريقة نقدية، إنها تقوم على التباعد التاريخي وعدم التزامن بين الشخص والوضع. في (هوبلا، نحن نعيش) لتوللر ينظر إلى محاولة الثورة من بعد زمني، ويفرغ اليأس الإرادة الثورية للشخص الرئيسي تدريجيا، ويسود الشعور باللاجدوى)[42].

إن البطل عند (توللر) يحتفظ بقدر كبير من الذات الواعية الحقيقية التي لم يزيفها الجمود العقائدي، وهو لا ينفصل عن الأوضاع السياسية المحيطة به، وعن القضايا الجوهرية التي تمس حياة الغالبية العظمى من الناس، وإذ يحاول

---

[42] فالترهنيك ، الدراما الحديثة في المانيا ، ص(108، - 109).

استشراف المستقبل والإعلان عنه منطلقاً في ذلك من الواقع ومن سلبياته في محاولة لتهيئة كل الطرق لتغييرها من خلال الإنسان الواعي المدرك لمسؤولياته.

ولم تكن جهود المرأة الأدبية بمعزل عن الكتابة في مضمار الأدب المسرحي التعبيري، حيث ظهرت في هذا المجال أسماء حققت شهرة واسعة كان من بينها الكاتبة (صوفي تريدويل)[43] التي تعد من اشهر نساء المسرح في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن العشرين.

وترجع شهرتها إلى كتاباتها التي عالجت من خلالها قضايا الإنسان المعاصر لاسيما الإنسان الأمريكي وذلك في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، وقد وجدت المؤلفة نفسها قريبة من القضايا التي تمس المرأة في المجتمع الرأسمالي مركزة في الوقت نفسه على قضية حرية المرأة، والمطالبة بمنحها حقوقها وتحريرها من العبودية.

وتعد مسرحية (الآلية) 1928 م أهم ما كتبت (تريدويل)، حيث حققت هذه المسرحية نجاحا كبيرا من خلال طروحاتها الفكرية المتميزة التي شكلت احتجاجا على مادية المجتمع وآليته، ومدى انعكاس ذلك على حياة الفرد في ظل المجتمع الأمريكي الرأسمالي.

---

(43) صوفي تريدويل (1890 -1970م): ولدت في ولاية كاليفورنيا بالولايات المتحدة من أصل إسباني إنجليزي، اشتغلت بالتمثيل إلى جانب التأليف المسرحي، من مسرحياتها: أوه أيها العندليب 1925م، والوادي المقفر 1932م.

وقد كتبت (تريدويل) عدة مسرحيات أخرى كان أولها مسرحية (جرينجو) 1922م، ثم مسرحية (أوه ، أيها العندليب) 1925م، وهي قصة ممثلة شابة من كانساس تطمح للوصول إلى مسارح نيويورك، ومسرحية (إجازة نسائية)1929م التي تنشد فيها البطلة عبثا الحب والحرية ، وفي مسرحيتها (الوادي المقفر)1932م تتجه بطلتها العاهرة مريم المجدلية (الاسم نفسه والمهنة نفسها في الإنجيل) إلى جنوب غربي أمريكا لترث مزرعة كبيرة لتربية الخيل والمواشي لكنها لا تلبث أن تهجرها ، كذلك فقد كتبت (تريدويل)مسرحية plumes in the Dust 1936م وهي دراما تاريخية تتناول حياة الشاعر والروائي الأمريكي (ادجار الان بو)[44].

وتوصف مسرحية (الآلية) بأنها مسرحية تجريبية تتخذ من صيغة الاحتجاج الاجتماعي مرتكزا أساسيا، (وقد استوحت المؤلفة فكرتها من جريمة قتل كانت لها شهرتها في ذلك الوقت. ونحن نجد بطلتها التي يطلق عليها اسم المرأة الشابة يسخر منها مجتمع تافه وعالم تسوده الآلية، يرمز إليه الإسراف في استخدام أصوات الآلات داخل المسرح وخارجه)[45]، لتعكس المسرحية بذلك ذات المؤلفة وطبيعة فكرها المسرحي وموقفها الفلسفي الرافض لضياع الذات الإنسانية في ظل استحواذ وانهيار الإنسان الأوروبي المعاصر لاسيما المرأة، وذلك في الفترة الحرجة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، وما خلفته تلك

---

(44) ينظر . يوسف الشاروني ، مقدمة مسرحية الآلية ، الكويت : وزارة الإعلام ، 1988 ، ص (5 - 6).

(45) يوسف الشاروني ، مقدمة مسرحية الآلية، ص 5.

الحرب من دمار تداعت معه كل المثل والقيم الإنسانية التي تنادي بالعدل والمساواة، وتأكيد المؤلفة أن المرأة ضحية في مجتمع يقوم على تناقضات في شكله ومفاهيمه الحقيقية، التي تهمل جوهر الإنسان وكرامته وحريته في الوجود.

جاءت المسرحية في تسعة مشاهد متتابعة على غرار أسلوب المحطات، مما منح المؤلفة القدرة على الحركة متحررة من قواعد الوحدات التقليدية، مما مكنها من عرض الواقع الاجتماعي والاقتصادي للإنسان الذي يعيش في المجتمع الرأسمالي، (و الفكرة هي أن تروي هذه القصة بعرض جوانب الحياة المختلفة التي تتعامل معها المرأة والتي لا تجد لنفسها في أي منها مكانا أو أمنا ـ والمرأة أساسا ناعمة رقيقة، بينما الحياة من حولها أساسا، قاسية وآلية أو مميكنة. فالعمل والبيت والزواج وإنجاب الأطفال والبحث عن المتعة ـ أمور كلها عسيرة بالنسبة لها ـ كما أنها آلية مثيرة للأعصاب)[46]، فالآلية التي تسيطر على النص هي صورة من صور المجتمع الصناعي، وهي تقنن حياة الأفراد وتدخلهم في نطاق من الاغتراب والعزلة عن روحهم التي تنشد العفوية.

تبدأ المسرحية بالحديث عن شخصية محورية يطلق عليها اسم المرأة الشابة، مع أن لها إسما محددا يرد مع الأحداث هو (هيلين جونز)، وهذه المرأة تتجه للعمل في مصنع نتيجة للظروف الاقتصادية القاهرة، وتشاء الأقدار أن

---

[46] صوفي تريدويل ، الآلية ، ترجمة وتقديم . يوسف الشاروني، الكويت : وزارة الإعلام ، 1988 ، ص 26 .

تتزوج المرأة من رئيسها في العمل السيد (جورج. هـ. جونز) رغم معارضة أمها، ويأتي هذا الزواج نتيجة لواقع المرأة الاقتصادي، ولأن السيد (جونز) هو الرجل الوحيد الذي طلبها وعليها أن تتزوج، لذلك فإن هذا الزواج لا يتأسس على روح التفاهم والحب فيما بين الزوجين، مما يؤدي إلى نفور الزوجة من زوجها الذي طغت صفتي الادعاء والغرور في تعامله معها، وتستمر الفجوة في الاتساع فيما بينهما حينما تلد طفلتها التي ترفض فيما بعد إرضاعها كأنما الولادة مفروضة عليها، ثم تتجه المرأة الشابة إلى البحث عن حريتها التي لا تجدها إلا في حب محرم يخلصها من الروتين اليومي والرتابة القاتلة وآلية الحياة المقيتة، لاسيما أنها اكتشفت أن الزواج هو طرف رئيسي من أطراف هذه الآلية، ثم تعود إلى بيت الزوجية ليبقى الخلاف قائما بينها وبين زوجها فتندفع إلى قتله بحثا عن الحرية.

إن التعبيرية ترتبط ارتباطا وثيقا بإدراكنا لطبيعة مدنيتنا الآلية، فبينما الرومانتيكي الحديث دائم الرغبة في الهروب من الآلة، فإن التعبيري الحقيقي يختار الاعتراف بوجودها محاولا في شجاعة تناول المشاكل التي تسببها سواء تحمس لها أم وقف مذهولا إزاء طريقة سيطرتها على الحياة، ورغم أن روح الكاتب التعبيري غالبا ما تكون معذبة بل وبائسة أحيانا، إلا أن إنكار العالم الذي يعيش فيه ليس هدفه[47].

---

[47] ينظر .الاردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج 5، ترجمة. نور شريف، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م، ص 67 .

ويتجسد مفهوم التناتولوجيا (موت الوظيفة) من خلال تلك الأجساد التي تسيطر عليها الآلة حتى تبدو كأنها مستعبدة مسلوبة الإرادة، فمنذ المشهد الأول تطالعنا المسرحية بالتعبير الواضح عن الصورة الآلية التي تسيطر على المجتمع الإنساني، فأصوات الآلات المكتبية، كالآلات الكاتبة والحاسبة والاستنساخ، وأصوات رنين التلفونات وأجراس الاستدعاء تستحوذ على الشخصيات والمكان، (ونتيجة للارتباط المصيري بين الآلة والشخص الذي يعمل عليها، فانه وبمرور الوقت يصبح تابعا لها ، ويحاول أن يقلدها ويتبعها في مستوى إنتاجيتها، ولكنه يجد نفسه عاجزا عن تحقيق ذلك ، وبالتالي تحل محل الإنسان وتلغي دوره، وبذلك يفرض النظام الرأسمالي نفسه على روح الإنسان ويسلبه، ويجعل مكننة الروح نظاما قائما، مما يضطر الإنسان لان يرتدي قناعا ليواكب التحولات الاجتماعية والأخلاقية المتسارعة)[48].

إن الإسهاب في استخدام المؤلفة للمؤثرات الصوتية منذ المشهد الأول يعطي مناخا ملائما للإحساس بالآلية، أما استخدام أصوات منتقاة كبرشمة الصلب وغناء زنجي وترتيل قس فجاء لتحقيق تأثير وجداني داخلي، لكن يبقى دور الآلة ومشاركتها للإنسان في حياته دورا رئيسا في المسرحية وذلك لبناء مضمون النص المسرحي الذي يقوم على التعبير عن حرية الإنسان في المجتمع الصناعي المعاصر بشكل عام، وحرية المرأة في ذلك المجتمع بشكل خاص.

---

[48] طارق العذارى، المسرح التعبيري، ص (181 – 182) .

وتعبر البطلة عن الآلية الرتيبة عندما تقرر الزواج من رئيسها في العمل، ليحيلنا حديثها مع الأم إلى ملمح واضح من ملامح الموت الوظيفي:

(المرأة الشابة: ولكني لا أستطيع أن استمر على هذا النحو يا ماما ـ لا اعرف لماذا ـ لكني لا أستطيع ـ لكإنما باطني كله محكم الوثاق ـ أحس أحيانا كأنما

اختنق ـ أنت لا تدركين ـ اختناق (...)

لا أستطيع أن استمر على هذا النحو اكثر من ذلك ـ

ذاهبة للعمل، راجعة للبيت ـ ذاهبة للعمل، راجعة ـ

للبيت ـ لا أستطيع. أحيانا وأنا اعبر نفقا أحس

أنني على وشك الموت ـ أحيانا حتى في المكتب إذا

لم يحدث شيء ـ فعلي أن افعل شيئا ـ لا ادري ـ

كإنما باطني كله محكم الوثاق)[49] ، فالمصنع والبيت هما مكانان للموت الذي يتحقق بفعل رتابة الحياة وآليتها التي تسوق البطلة نحو القلق الروحي والضجر والاغتراب عن المجتمع، الذي تشعر أنها دخيلة عليه مما أدى إلى رفضها من قبل الآخرين وإدانتها وقتلها .

---

(49) صوفي تريدويل ، الآلية ، ص 60.

إن الآلـية تؤشـر حالة الخلل التي تكتنف علاقات الفرد بالآخرين وما استخدام أصـوات الآلات داخل المسرح وخارجه إلا لإظهار حالة التشويه التي اكتـنفت صـورة الإنـسان في المجتمع الصناعي ، ومما يعزز الفجوة فيما بين البطلة وأفـراد المجتمع هو أن البطلة امرأة، إذ أن قضية الحرية تتضاعف إذا كان الإنسان امرأة لا رجل، لأن حرية المرأة قامت على جدل فلسفي معقد منذ بداية الخليقة، لـذلك فـلا عجـب أن نجـد المرأة الشابة في مسرحية (الآلية) قد فقدت كل أطر الحـنان والـتعاطف من الآخرين حتى من قبل عشيقها الذي تركها تواجه عقوبة الموت وحيدة كسلعة رديئة تلقى مع الفضلات أو تحرق لأنها قد تسيء إلى سمعة المـصنع بـسبب عـدم مطابقتها لمواصفات الجودة، لذلك يعد بحث (هيلين جونز) عن الحرية محاولة للهروب من آلية الحياة وتعقيداتها التي دمرت القيم الاجتماعية والوجدانـية للـبطلة، حتـى أنها جعلت منها أما منزوعة المشاعر تجاه طفلتها التي ترفض إرضاعها، تقول الممرضة مخاطبة المرأة الشابة في مشهد (الولادة):

(الممرضـة : (...) أنـت في تحسن مستمر (لا ترد) كما أن لديك طفلة حلوة (لا ترد) ألا يسرك أنها بنت؟ (تهز المرأة الشابة رأسها علامة النفي) لست مسرورة ! أوه يـا الهـي. هـذا كلام غير معقول. الرجال يرغبون في الأولاد فعلى النساء أن يـرغبن في البـنات(لا تـرد) ربما كنت لا تريدين لا هذا ولا ذاك تهز المرأة الشابة رأسها علامة النفي ـ صوت آلة برشمة مسامير الصلب)(50).

---

(50) صوفي تريدويل، الآلية ، ص 76.

وفي موضع آخر ترفض المرأة الشابة إرضاع طفلتها في الوقت الذي يستمر فيه صوت آلة برشمة مسامير الصلب بالاستحواذ على المكان معطيا بذلك خلفية أو مناخا للإحساس بالآلية التي تعيشها المرأة، ومعززاً بناء التأثير الوجداني الداخلي للشخصية المحورية وللشخصيات التي تدور في كنفها، ولا تقتصر هذه الحالة على هذا المشهد بل تتكرر في معظم مشاهد النص.

لقد وجد التعبيريون أن قانون المجتمع وفلسفته يتحركان من خلال معايشة الإنسان اليومية للآلة بل واصطدامه بها. لكن (ثورة الروح) تقوم ضد (مكننة الروح) في أي وقت مناسب، ليكون هناك نقطة تحول في مجرى الشخصية الثائرة والعالم الذي تعيش فيه، وفي النظام الذي حكم عليها بالانحسار والابتعاد، والإنسان هو محور اهتمام التعبيريين، وهو في نظرهم يسعى إلى الاكتمال والعظمة، لكن الثورة الصناعية قد جعلت حياته آلية بل وحولته إلى آلة وعلينا أن نتقبل ذلك كأمر واقع، على أن نحاول دراسة الإنسان وفهمه من خلال دراسة بيئته الصناعية الآلية[51].

إن بحث البطلة عن علاقات غير شرعية نابع من أن الاهتمامات المادية للزوج قد عززت إحساس المرأة بعدم قيمتها الإنسانية، في ظل أجواء العزلة والاغتراب التي فرضها الزوج الذي يمثل النظام الرأسمالي بكل مساوئه، كونه يسجن المرأة في عالم كابوسي مغلق لا يتجاوز قانون المصلحة والمنفعة، ويعزز حالة موت الوظيفة التي تعيشها المرأة، فالبحث عن علاقات حتى وان كانت غير

---

[51] ينظر. طارق العذارى، المسرح التعبيري، ص (182 – 183).

شـرعية بالنـسبة للـبطلة هـو بحـث عـن الجوهر الإنساني المفقود، لذلك فإنها لا تتوانـى عـن قـتل زوجهـا لقناعتها بأنه سبب مأساتها، وحينما تساق إلى المحكمة تعترف بأنها قتلته بحثا عن الحرية:

(القاضي: أنت تعترفين انك قتلت زوجك؟

المرأة الشابة: لقد أزحته من الطريق ـ نعم

القاضي: لماذا؟.

المرأة الشابة: لأكون حرة.

القاضي: لتكوني حرة؟ هل هذا هو السبب الوحيد؟

المرأة الشابة: نعم)[52].

ومـثلما يسيطر ضجيج الآلات على المكان في المشهد الأول ليبدو مكان العمـل مكانـا لاسـتلاب البطلة وانسحاقها، تبقى الآلات تطاردها حتى النهاية، ففـي المـشهد التاسع والمعنون (آلة) وحينما يتم تنفيذ حكم الإعدام بالبطلة، يتم إحضار الكرسي الكهربائي لهذه الغاية، وهنا يدور حوار بين المعلقين:

(المعلق الأول: افرض أن لن تعمل!

(52) صوفي تريدويل ، الآلية ، ص 158.

المعلق الثاني: ستعمل ــ إنها دائما تعمل)[53].

وهـذا يؤكد في جوهرة أن دوام عمل الآلة غالبا ما يكون في المواقف التي تـتطلب مـنها تحقيق المـوت، وهـذا الموت يتجاوز البطلة إلى بعض الشخصيات الأخـرى ومـنها: عاملـة التلـيفون وعاملـة الاختـزال، لـذلك كان أداء العناصر التكنولوجية واضحا في النص لإظهار تبعية الإنسان للآلة، في ظل مجتمع اتسعت فيه معاناة الفرد نتيجة لسيطرة الشركات التجارية الاحتكارية عليه.

---

(53) صوفي تريدويل ، الآلية.

ثالثاً: أزمة الإنسان في الأدب الوجودي:

مع نهاية الحرب العالمية الثانية استيقظ المثقفون والأدباء في أوروبا على واقع جديد فرضته الحرب التي كان من نتائجها شيوع القتل والدمار وكبت الحريات العامة للإنسان الأوروبي لا سيما الإنسان الفرنسي.

وفي ظل عملية البحث عن الحرية جاء الأدب الوجودي ليشكل قوة تتصدى لمعالجة ما يسمى بالمشاكل الوجودية بوصفها مشاكل إنسانية ترتبط بالحياة والموت والمعاناة وحالات الاغتراب، حيث ركزت التجربة الوجودية اهتمامها المباشر على الإنسان بوجوده البشري، وتجربته الحية بوصفها الوسيلة المثلى التي يعرف الإنسان العالم عن طريقها، وبوصفها تعد ثورة حقيقية على نظرية المعرفة.

وفي ضوء ذلك ظهر عدد من الأدباء الذين تبنوا مناقشة القضايا الوجودية الإنسانية في كتاباتهم، وكان من بين هؤلاء: جان بول سار تر، البير كامو، سيمون دي بوفوار، وجبرييل مارسل. وقد لجأ الوجوديون في مؤلفاتهم التي قدموها إلى إعطاء أبطالهم صورا مختلفة متناقضة، ليفهمونا أن البشر ليسوا نسخة واحدة ، كما كان يظن العقليون، وأن الفرد إنسان ألقي به في الكون، وترك وحده مع الطوفان، فالتجربة الوجودية وسيلة مباشرة للالتحام بالحياة في مواقف

خاصـة، يشعر فيها الفرد بمعاناته الذاتية لتجربة خاصة تظهر له من خلال حريته المقيدة، وفردانيته المهمومة(1).

وعند استعراض الأدب العالمي منذ بداياته الأولى نجد أن أركان الفلسفة الوجـودية قـد تجـسدت فـيه على مر العصور، فقد عاش كثير من الأدباء أفكار الوجـودية وعـبروا عـنها في ضـوء الأزمـات الإنـسانية الكـبرى، ويمكن وصف (دستيوفـسكي) بأنـه مـن الأدبـاء المبـشرين بالوجـودية حيث عالج موضوعات ارتـبطت بالحـياة الـروحية للإنسان مركزا في أعماله على عرض القضايا النفسية والخلقـية والسياسية التي ترتبط بالواقع الإنساني، و أكد حالة البحث عن الحرية المطلقـة الـتي تـشكل المعنى العميق للوجود، (والحق أن الحرية عند دستيوفسكي باعتـبارها تلـك القدرة على أن يملك الإنسان زمام نفسه ووجوده وباعتبارها آية مـن آيات الله في الإنسان، تمثل في الوقت نفسه عنده الأساس في كل الانحرافات الـتي يستجيب فيها الإنسان لنداء الشيطان. وبوسعنا أن نتتبع من خلال روايات دستيوفسكي ذلك الطريق الشيطاني الذي يمثل عثرات الحرية عندما تنتهي بعزل الإنـسان وسـقوطه في عالم الجريمة والجنون، وعندما يبدو أمام الإنسان أنه لا تمام لحـريته ولا منقذ له منها إلا بالالتجاء إلى الله. فالحرية أولا، ومنها إلى الشر،ومنه إلى التكفير)(2).

---

(1) ينظر. يحيي هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1965 م ، ص 145 .

(2) روجيه جارودي ، نظرات حول الإنسان ، ص 64 .

إن (دستيوفسكي) يؤسس نقده السياسي والاجتماعي انطلاقا من تصوره الديني، فكل نظام اجتماعي لا يقوم على التصور المسيحي للإنسان وعلى ألوهية جزء منه، لا بد أن يكون نظاما قائما على العنف والعبودية ويستحوذ في حقيقته على حرية الإنسان، لذلك فهو يبني نتاجاته الأدبية انطلاقا من عذاب الإنسان ومعاناته في الوجود.

إن كل فكرة عند (دستيوفسكي) ترتبط بمصائر الإنسان والعالم والرب، والأفكار هي التي تقوم بتحديد هذه المصائر، ولأن هذه الأفكار وجودية (انطولوجية) من حيث أنها تحتوي على جوهر الوجود نفسه، فإنها تكمن فيها تلك الطاقة المدمرة الشبيهة بالديناميت، وبين لنا (دستيوفسكي) أن انفجارها ينشر الدمار فيما حولها، ولكنها تملك أيضا الطاقة التي تستطيع أن تبعث بها الحياة[3].

لقد نجح (دستيوفسكي) في تصوير الجوانب التراجيدية من حياة الإنسان، وظهر تعاطفه مع المساكين ومع من يعيشون حياة الذل والمهانة من أبطاله، فاضحا سلبيات النزعة الإنسانية التي عجزت عن العثور على حل لمأساة المصير الإنساني ، والتي تتمظهر في حركية الإنسان العاطفية الجامحة التي يخفيها في الأغوار العميقة من وجوده، (وكان فن دستيوفسكي العظيم هو التعبير عن هذه الحركات المستترة التي تثير التربة التحتية للطبيعة الإنسانية، وكان دستيوفسكي معنياً بتلك

(3) ينظر . نيقولاي برديائيف ، رؤية دستيوفسكي للعالم ، ترجمة . فؤاد كامل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط 1 ، 1986 ، ص (12 – 13) .

الدفعة الديناميـة الـتي تعطـل باسـتمرار الأشـياء الكائـنة جميعاً، فلا جدوى من الالـتفات إلى الـنظام المـستقر الـذي يكرسـه الماضـي، كما يفعل تولستوي، وإنما ينبغي التطلع إلى المستقبل المجهول وحده. وهنا نرى كم كان مثل هذا الفن تنبئياً، إنـه يميـط اللـثام عن سر الإنسان. ولهذا السبب فإنه يدرسه لا في وسطه الثابـت المستقر، (...) وإنما يدرسه في اللاشعـــور، في الجنون، في الجريمة)[4]، لذلك فهو يركـز علـى الـبعد النفـسي في بنائه لشخصيات أبطاله في محاولة لتصوير وعيهم الباطني والوقوف على صنوف العذاب والندم والتمزق الروحي التي تنتاب أفراد المجتمع الإنساني.

إن مـصير الإنـسان عند (دستيوفسكي) يتحدد من خلال حريته، فإذا كان بعض أبطاله يكرس سلوكه وحياته في هذا الوجود من منطلق ديني مسيحي، فإن بعضهم الآخر يتمرد على كافة القوانين ويعلنون ثورتهم على الله نفسه، وهؤلاء قـد حـذر (دستيوفـسكي) من توجهاتهم، فهو ينظر إلى أن الحرية تتصل بالعدالة الإنـسانية والعدالـة الإلهية في وقت واحد معا، وهي توضع في مركز تصور العالم نفسه .

ويقـف (جـان بـول سـارتر) في مقدمـة رواد الأدب الوجـودي، وقـد بدأ حياته الفكـرية يـساريا، لكـن آراءه المناهـضة للبرجوازية في بداية حياته كانت أخلاقية اكثـر مـنها سياسـية، وقـد تأثـر بظاهـراتية (ادمـوند هوسرل) ووجودية (مارتن هيدجـر) بـشكل مباشـر لا سـيما حيـنما درس الفلسفة الألمانية المعاصرة، حيث

(4) نيقولاي برياثيف ، رؤية دستيوفسكي للعالم ، ص 19 .

ترسخت أفكاره حول الانطولوجيا الظاهراتيه في كتابه (الوجود والعدم) 1943 م، ولما كان (سارتر) وجوديا ، فقد وجه اهتمامه نحو أشكال أخرى من الكتابة كان أولها الرواية، وقد ذهبت (سيمون دي بوفوار) [5] في مقالها (الأدب والميتافيزيقيا) إلى القول: (أن الفيلسوف الذي يعترف بالذاتية والزمانية يصبح فنانا أدبيا ، بصرف النظر عن ارتباطه بأفلاطون وهيجل وكيركيجارد. وتضيف قائلة: إن الرواية الوجودية لها جاذبية خاصة نظرا لأن "الرواية وحدها تسمح للكاتب أن يثير التدفق الأصيل للوجود"، ولهذا لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة أن يعرف سارتر أول ما يعرف بوصفه روائيا، رغم أن هناك ما يدعو إلى شيء من الدهشة في أنه تخلى عن فن الكتابة الروائية كما فعل وهو في الرابعة والأربعين)[6].

وكان (سارتر) قد بدأ حياته الأدبية بكتابة القصص القصيرة ، وقد تمكن قبل الحرب العالمية الثانية من كتابة روايته الأولى والتي جاءت تحت عنوان (الغثيان) عام 1938م، وقد انتقل فيها (سارتر) من فكرة عرضية الوجود التي ظهرت في صباه إلى القناعة بتفاهة الوجود الإنساني بأسره ، وهذه الرواية تعد

(5) سيمون دي بوفوار : مفكرة وأديبة فرنسية، ولدت عام 1908م، درست الأدب في جامعة السوربون وأثناء الدراسة تعرفت بالفيلسوف والأديب الوجودي جان بول سارتر فتزوجته ، وقد ظهر تأثير الفلسفة الوجودية في مؤلفاتها التي من أهمها: المدعوة (رواية) 1943م، الأفواه غير المجدية (مسرحية) 1945م،الجنس الثاني 1949م،المسير الطويل 1957م، وغيرها.

(6) موريس كرانستون ، سارتريين الفلسفة والأدب ، ترجمة . مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت : منشورات دار مكتبة الحياة ، ب ت ، ص 9 .

أشد أعماله الروائية إحكاما من الناحية الفلسفية حيث تضمنت كل فلسفة (سارتر) ما عدا فلسفته السياسية، وقد (عالجت مشكلة الحرية ومشكلة سوء الطوية، كما عالجت الشخصية البرجوازية، وفينومينولوجيه الإدراك، وطبيعة الفكر، بالإضافة إلى معالجتها لمشكلة الذاكرة ومشكلة الفن. إن هذه النماذج قد برزت نتيجة لاكتشاف ما، واهتمام ميتا فيزيقي من قبل بطل الرواية (روكانتان). ولقد وضع هذا الاكتشاف في قالب فلسفي، كما أن هذا الاكتشاف قد أوضح بأن العالم صدفة في حد ذاته. وعلى ذلك فنحن قد ارتبطنا به ارتباطا غير طبيعي)[7].

جاءت الرواية على شكل مذكرات لـ (انطوان روكانتان)، وهو رجل في الثلاثين من عمره ينزل إلى المكتبة المحلية في مدينة (بوفيل) للبحث عن مواد تتعلق بسيرة حياة الماركيز (دي روليبون) الذي عاش في القرن الثامن عشر، وكان (روكانتان) في الوقت نفسه يكتب موضوعاً عن حياته، وأثناء العمل يحس (روكانتان) بصداع في رأسه لا يلبث إلا أن يتحول إلى غثيان، حيث يدرك بأن مرضه ليس فيزيولوجياً وإنما هو مصاب بأزمة في الوعي، وتتعمق أزمته حينما يحس بأن الأشياء المحيطة به غريبة عن عالمه، إذ عندما يمسك قبضة الباب فإنه يحس بها منفصلة وبعيدة عنه وكذلك الأمر بالنسبة لشجرة الكستناء وغيرها، ويتوصل (روكانتان) أخيراً إلى أن المادة التي جاء للبحث عنها قد أصبحت

---

(7) إيريس موردخ ، سارتر .. المفكر العقلي الرومانسي ، ترجمة . شاكر النابلسي ، القاهرة : دار الفكر ، ب ت ، ص 10 .

مصدر معاناة مريرة بالنسبة له، فكلما زادت معلوماته عن الماركيز كلما تناقص فهمه للشخصية التي يدرسها، لذلك يقرر في النهاية ترك الموضوع وينتهي إلى أن الكون غريب عنه وهذا يعود لعرضية هذا الكون.

إن (سارتر) يجسد في هذه الرواية فكرة العالم الخارجي البعيد والمعادي لنا، حيث يظهر (روكانتان) وهو يتعامل مع العالم على أنه عرضي زائل، وفي عالم تكون قوانينه عرضية لا يوجد ضمان للإنسان، (وهو لا يكتسب وجوده إلا من خلال ذاتيتنا وذهنيتنا الخاصة، ويدرك التمييز الكبير بين الكينونة والوجود. فبطل القصة يود لو أنه يكون كالأشياء، أن ينصهر معها، إلا أنه يدرك أن ذلك مستحيل على الإنسان، لأن هناك فرقاً بين الاثنين سببه التفكير البشري. فالشيء الجامد كائن فقط لأنه لا يمكن أن يحقق الانتقال من الإمكان إلى الفعل إلا بفضل الذهن الإنساني ومن خلال الذات الإنسانية) [8]، لذلك فهو يتجه إلى التفكير محاولاً أن يجد سبباً مقنعاً للحياة ، إذ يقنع نفسه بضرورة الكتابة وذلك لإيمانه بأن الإنسان لا يمكن له تحقيق ذاته واكتساب ملامحه البشرية وبالتالي وجوده ،إلا من خلال التفكير.

لقد عاش (روكانتان) ومنذ البداية حياة هامشية في ميناء نورمان ببوفيل من غير عمل خاص ينتفع منه، ولم يكن لديه امرأة تؤنس وحشته، أو أصدقاء يتواصلون معه باستثناء الأشخاص الذين يلتقيهم التقاء عرضياً، لكنه كان بإمكانه العمل ما يريد والعيش أينما يشاء، وقد كان له صديقة اسمها (آني)

---

(8) عماد حاتم ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ص (418 – 419)

حيث هجرته وأصبحت تقيم في باريس، حيث ملأ الفراغ الذي أحدثه غيابها بالمداعبة الجنسية لصاحبة المقهى الذي يتردد عليه.

إن حياة (روكانتان) تمضي في الغم الموحش مع وجود نوبات من التشنج بالغثيان والدوار والقلق وأشكال من التوتر العصبي الذي لا يعد في عالم (سارتر) أعراضا للإضطراب النفسي بقدر ما هو حقيقة ميتا فيزيقية، أما دور الآخرين في تحديد طبيعة المرء وتحديد كينونته الخالصة، فهو شيء مهم في مذهب (سارتر) ، وليس قلق (روكانتان) هو الوحدة فهو غريب عن الحقيقة نفسها، ومع هذا فإن إدراكه للعالم الخارجي إدراك سليم إنه يشعر به يضغط على أعصابه فيسئمه ويسبب له ما يشبه الغثيان [9].

وحينما يتأمل (روكانتان) وجهه القبيح في المرآة تتضخم في نفسه حالة من الكآبة ليعلن أنه لا يستطيع أن يفهم شيئا من هذا الوجه الذي يبدو كأنه وجه سمكة ، وتتابع لحظات حياته الواحدة تلو الأخرى مثل شريط الذكريات بينما هو يفكر دوما بعمله المنهمك به، فهو يكتب سيرة حياة الماركيز ويحاول استذكار أحداثها، وبما أن (روكانتان) يصبح عاجزا عن استذكار ماضيه الخاص فإنه بالتالي عاجز عن استذكار ماضي الآخرين.

إن رواية (الغثيان) هي تعبير عن الشك الميتافيزيقي النقي الذي يحلله (سارتر) على ضوء المفاهيم المعاصرة ، فهو شك قديم ومألوف ينعكس في

(9) ينظر . موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص (22 - 23) .

تجارب (روكانتان) ويعاني منه، إذ يشعر بالشك في الاستنتاج (لماذا لا يوجد لسان للحشرة ذات الأربع والأربعين رجلا)، وفي التصنيف (طائر البحر)، واليأس في الغرابة والتجريد في الأسماء (مقعد الترام، جذر الشجرة)، فـ(روكانتان) يرى الحقيقة كسقوط ووجود وتأمل، وهو يحن إلى الضرورة المنطقية في نظام العالم، ويرغب بأن يوجد نفسه بالضرورة مع شعوره بعبثية هذه الرغبات (10)، حيث يعيش أزمة حقيقية من خلال ما يحيق به من أمراض ترتبط بالعصر كالغثيان والقلق والشك، وإذا كان (روكانتان) يرى أنه هو الشخص الذي يعيش داخل الغثيان ليستحوذ عليه، حيث يفهم ماذا يعنيه الغثيان ومن ثم يفهم ماهية الوجود، فإنه لم يحل مشكلة شكه لكنه قد وصل إلى وسائل الخلاص الشخصي من ظلم الوجود، حيث اتخذ من فن الكتابة وسيلة لذلك.

وتتجسد أجواء العبث واللاجدوى واضحة في الواقع الذي يعيشه (روكانتان) لا سيما منذ اللحظة التي تتجه فيها الشخصية نحو الهذيان، وتظهر الشخصية قلقة في إطار وجودها العرضي، وقلق (روكانتان) ناتج عن خداعه لنفسه، فهو لا يريد أن يشعر بأنه مذنب حيث يعتقد أنه بتهربه من المسؤوليات – وذلك باقتفاء طريقة في الحياة لا التزام فيها – يستطيع الهرب من القلق، وتبقى مسؤولية الإنسان جزءا من طبيعة الأشياء تحتمها كينونته الحرة، فخداع الذات عند (سارتر) شيء شائع، وكثير من الناس يعيشون حياتهم فيما يسميه (سارتر)

---

(10) ينظر. ايريس موردخ، سارتر..، ص (14 – 15).

بـسوء الطوية ، وتاريخ (روكانتان) هو تاريخ إنسان يتحول من خداع الذات إلى بدايات المعرفة بالذات[11].

إن (روكانـتان) بأسـلوبه المثالـي تجـاه الوجود أقرب لأن يكون أفلاطوني الطـبع، وهـو يكـشف عـن الموقـف الإنـساني بطـريقة مبسطة رغم أنه يمكن أن يوصـف بأنـه شـخص ميتا فيزيقي وذلك نتيجة لطبيعة مزاجه الشخصي ونتيجة لعلاقاتـه الإنـسانية العرضية، (إن أهمية الغثيان لا تكون في نتيجتها التي رسمت بـشكل مجرد، ذلك أن سارتر لم يطورها بما فيه الكفاية حتى في كون وضعها حلا للمشكلة. وأهمية هذه الرواية تكمن في الصورة القوية التي تحددها، والأوصاف الـتي أثـارت الجـدل، ذلـك إن هذه الفراغات الكثيفة، اللزجة، السائلة، تحقق في بعـض الأحـيان نـوعا مـن الـشعر القبيح ، تستصرخ القارئ – كما تفعل معظم الفقرات في عمل سارتر- وهذا النوع من القرف المقبول هو أحد أشكال الغثيان نفـسها. ومع ذلك فإن النتيجة تكون دائما غير مرضية ، فسار تر متعلق إلى أبعد الحدود بالطبيعة الحقيقية للإدراك)[12]، وهذا الموقف الفلسفي من الإنسان الذي تبناه (سارتر) في رواية (الغثيان)، يتشابه مع موقف ألبير كامو (1913 – 1960 م) في روايـة (الغـريب) حـيث يـتقارب موقفـيهما في أنهمـا كـشف للإنـسان، فالـروايتان تعـبران عـن نـزعات القلق والاضطراب ومدى السخف والحمق في الكـون، ومـرارة الألم في الوجود، لذلك فإن كلا من (سارتر) و (كامو) يتخذ

(11) ينظر . موريس كرانستون ، سارتربين الفلسفة والأدب ، ص 27 .

(12) ايريس موردخ ، سار تر .. ، ص 21 .

مـن الإنـسان نقطـة الـبداية ، ويحاولان تبصيره بتفاهة وسخف الواقع الإنساني وذلـك بإدخـال الـيأس إلى قلـبه، ثـم التوجه إلى شحنه بأفكار التمرد وذلك عن طريق إقناعه بحريته التي تحقق له مكانته الإنسانية الفضلى.

لقـد ركـز (سـارتر) قـبل الحرب العالمية الثانية على كتابة الرواية والقصة القـصيرة، ولم تقتـصر جهوده على كتابة فن القصة بل تحول عنه تحولا نهائيا نحو كـتابة النـصوص المسرحية والدراسات الفلسفية والأدبية ، وتعد روايته الرباعية (دروب الحـرية) 1949م مـن أواخـر مـا كـتب مـن روايات، إذ لم يتم (سارتر) كتابتها حيث جاء جزؤها الرابع ناقصا، وقد هاجم من خلالها العقلية البرجوازية الـتي لعـبت دورا كـبيرا في هـزيمة فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث أسقط أقنعـتها المـزيفة، مبينا في الوقت نفسه أنانية أصحابها وحالة الانحدار التي وصلوا إلـيها، مـنطلقا مـن أن فرصـة العـالم في الحـرية والنجاة محصورة في الأدب الذي يلعب دورا كبير في توجيه التاريخ وتغييره.

في صـيف عـام 1940م أسر (سارتر) من قبل الجيش الألماني الذي احتل فرنـسا، حـيث وضع في معتقل (تراف) الذي صار يعمل فيه كاتبا ومخرجا وممثلا مـسرحيا، مـع جماعـة مـن الفـنانين المعـتقلين، وقد كانت ولادة مسرحيته الأولى (باريونا أو ابن الرعد).

كـتب (سـارتر) في رسـالة إلى (سـيمون دي بوفـوار): إن المـسرحية تمـثل بالأقنعة، وأن الموضوع الذي تعالجه يجب أن يهم الجمهور، وتدور هذه المسرحية في أيـام الرومان، ولكن النزاع الذي تعالجه كان مناسبا لظرف عرضها، فإذا كان

الأمـر يتعلق بصراع اليهود ضد الرومان، فإن الموضوع الذي كان (سارتر) يلمح اليه هو واقع فرنسا تحت الاحتلال الألماني[13].

وسـارتر في هـذه المسرحية كعادتـه يعـتمد الأسطورة، فمثلما استند على الأسـطورة اليونانيـة في كتابـته لـبعض مـسرحياته اللاحقـة كمسرحية (الذباب) 1943م، كان توجهه من قبل واضحا نحو الأسطورة المسيحية وذلك عندما كتب مـسرحية (باريـونا) ، وهـو بعـودته إلى الأسـطورة إنمـا يهـدف إلى نزع الأوهام الارسـطية عـن المـشاهد مـثلما كـان يفعـل (برتولد بريخت)، وبذلك فهو يعطي الأسـطورة وظـيفة سـلبية، لكن وظيفتها الإيجابية تكمن في قيامها بإظهار حقيقة الإنـسان بوصـفه حـرية في موقـف يمكن من خلاله للمشاهد المشاركة في اختيار هـذه الحـرية وذلـك مـن خـلال تفهمـه وإحساسه بالأسطورة التي تصاغ دراميا وتقدم على المسرح.

إن رؤيـة (سـارتر) في مسرحية (باريونا) لم تكن نابعة من إيمانه الديني فهو من دعاة الوجودية الملحدة كما نعرف ، وانما كانت نابعة من موقف كاتب يعالج أسـطورة، فالمـسرحية تتـناول أسـطورة ولادة السيد المسيح عليه السلام ، حيث يؤسـس المؤلـف مـن خلالها لأسطورة ثانية تعرض صورة البطل (باريونا)، ذلك الإنسان الأسطوري الذي يواجه الإله.

---

(13) ينظر . سعاد حرب ، الأنا والآخر والجماعة – دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه ، بيروت : دار المنتخب العربي ، 1994 ، ص 35 .

ويبدو من الأسطورة الأولى الموضوع الظاهر، ومن الثانية البطل الذي يمثله (باريونا) نفسه، ولكن لم تحمل الأسطورة الثانية إلى أقصاها، لأنه لو تم ذلك لكانت الأسطورة الأولى قد انتفت تماما، لأن الانسان الموضوع في مواجهة الإله، يؤكد موت هذا الأخير، بينما المسيح هو تجسيد له، غير أن ذلك ليس إلا ظاهريا، فإستتباع (باريونا) للمسيح كان تكتيكيا ليسمح للإنسان بأن يبلغ هدفه، وهو هنا مقاومة الرومان وتأكيد حرية الإنسان وإرادته[14]، فالمغزى السياسي للمسرحية يشكل دعوة واستنهاضا للإنسان الفرنسي، وذلك لمواجهة الاحتلال النازي لفرنسا ومحاولة تحرير الوطن والمواطن من قيوده وقوانينه التعسفية.

وخلال عام من اعتقاله تمكن (سارتر) من تقديم مسرحية (باريونا) حيث مثل دور (بالتازار)، ثم أخذ يفكر في كيفية الخروج من المعتقل، حيث تمكن من إقناع الطبيب الألماني المشرف على مركز الفحص الطبي بأن عينه مصابه وانه يعاني من الاضطرابات، لذلك فقد تم إطلاق سراحه، وحينما عاد إلى باريس بدأ بالإعداد مع أصدقائه لمقاومة المحتل، حيث كون له أصدقاء حميمون في عالم المسرح، وفي عام 1943م تزامنت ولادة كتابه (الوجود والعدم) مع ولادة مسرحيته (الذباب) التي عرضت على (مسرح المدينة) من إخراج (شارل دولان).وقد تحير بعض الناس حينما سمح النازيون بتقديمها في باريس المحتلة، إذ جاء اختراع (سارتر) لطقوس الإثم القومي في آرجوس هجوما على النفسية الرسمية لفرنسا (فيشي)، وقد تبين الألمان ذلك بعد عرضها عدة مرات وأوقف

(14) ينظر . سعاد حرب ، الأنا والآخر والجماعة ... ، ص 36 .

العرض ، لكن العقل الألماني قد غير رأيه حول بعض صفات المسرحية لأسباب ميتافيزقية اكثر منها سياسية، وذلك حينما رأوا في (سارتر) أنه شارح لمدرسة فلسفية ألمانية، مما جعلهم يطمئنون لكاتب ينحي المذهب العقلي الفرنسي لصالح الفينومينولوجيا الألمانية والوجودية، إضافة إلى انتقاداته للبرجوازية الفرنسية في أعماله، والتي يمكن قراءتها بأنها هجوم على فرنسا(15) .

تعد مسرحية (الذباب) معالجة ناجحة للأسطورة اليونانية القديمة ، وإذا كان (جان جيرودو)(16) في مسرحية (الكترا)1937 م قد عكس مدى الخطر الناجم عن المشاعر الطيبة الجميلة بإظهاره (الكترا) وهي تحدث الكوارث في ظل بحثها عن الفضيلة وحرصها على تحقيق الطهارة والنقاء، فإن (سارتر) قد عبر من خلال مسرحيته عن فلسفته المرتبطة بالعمل الحر الملتزم الذي يكمن هدفه في تحرير الإنسان من فساد هذا العالم وانحلاله ومعتقداته الوهمية التي تقيد حرية البشر وتوجهاتهم، (وقد أختلف تناول سارتر لهذه الأسطورة عن غيره في اعتماده على مسرح المواقف أكثر من اعتماده على تحليل الشخصيات ، فالأبطال في مثل هذا المسرح شخصيات تقع في مأزق ، وتتوقف حريتها على الموقف الذي تختاره للخروج من هذا المأزق (...)، على أن مثل هذا النوع من المسرح لا تعدم أن تجد فيه شخوصاً متميزة بألوان نفسية محددة. ففي المسرحية آدميون

(15) ينظر . موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص 16 .

(16) جان جيرودو: (1882_1944) اديب فرنسي معاصر، عام 1910م التحق بالسلك السياسي، ثم خاض غمار الحرب جنديا بسيطاً واصيب فيها بجرح خطير، من مؤلفاته : سيجفريد، لن تقع حرب طروادة ، الكترا ، سادوم وعامورة، وغيرها.

واقعيون لهم مشاكلهم ، وعندهم إمكاناتهم، كما أن لهم التفاتاتهم الذهنية، وملامحهم النفسية) (17)، فمسرح المواقف له أصوله وقوانينه وهو لا يلغي حالة الصراع الفكري بين الشخصيات، فالكاتب فيه يظهر الإنسان بسلوكه وأفكاره وهو يقف موقفاً محدداً من المخلوقات والأشياء التي تحيط به والتي قد تعيق حريته وحركته في الوجود، حيث يحاول أن يتجاوز تلك العوائق بحثاً عن وسائل التغيير والإصلاح في المجتمع، وذلك للوصول إلى نطاق متقدم من الحرية الإنسانية.

تعرض الأسطورة اليونانية القديمة لشخصية البطل والقائد (آجاممنون) حاكم آرجوس، الذي يقود حملة يونانية لإخضاع طروادة ، وأثناء مسيره في حملته ترسل الآلهة رياحاً هوجاء فتعيق سير أسطوله، واسترضاء للآلهة يقوم (آجاممنون) بتقديم ابنته (أفيجيني) قرباناً لها مما يثير سخط زوجته (كليتمنسترا) التي تخطط لقتله بالتآمر مع عشيقها (ايجست)، حيث يقتلوه بعد عودته من حملته منتصراً، ونتيجة لذلك تقرر ابنة آجا ممنون (الكترا) وابنه (أورست) الانتقام لأبيهما، حيث يتمكن الابن من قتل الأم وعشيقها معاً .لقد حافظ (سارتر) على هذه الأسطورة التي أعتمدها في كتابة مسرحيته ، وقد استبقاها واستبقى شخوصها القديمة، لكنه منح البطولة لشخصية (أورست) الذي جعل له موقفه

(17) محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، بيروت : دار النهضة العربية، ب ت ، ص (90 - 91)..

الخـاص القائم على الحرية والالتزام ، وهذا الموقف تناقض مع موقف (الكترا) مما عزز حالة الصراع الفكري بين الشخصيتين .

تبدأ الأحداث في المسرحية منذ رجوع (أورست) إلى (آرجوس) وبصحبته المربي ، وذلك بعد موت أبيه بخمسة عشر عاماً، حيث يجد المدينة التي كان والده (آجاممنون) ملكاً عليها، والتي تركها وعمره ثلاث سنوات ، وقد غزاها الذباب ، بينما سكانها يغرقون في الذنوب وذلك لصمتهم المريب إزاء جريمة اغتيال ملكهم(آجاممنون)، بينما حاكمهم (ايجست) الذي يوصف بالفسق، والذي قتل (آجاممنون) بالتآمر مع (كليتمنسترا) ، يعلم بالذنب الذي اقترفه سكان المدينة:

(جوبيتر: (...) أما أهل آرغوس فإنهم في اليوم التالي، حينما سمعوا ملكهم يزمجر ألماً في القصر، لم يقولوا شيئا كذلك بل أسبلوا جفونهم على عيونهم المفتولة بالشهوة، وكانت المدينة كلها كأنها امرأة في الشبق.

أو رست: وهكذا فالقاتل يحكم . وقد تمتع بالسعادة خمسة عشر عاما. كنت أعتقد أن الآلهة عادلة .

جوبيتر: رويدك ! لا تعجل بإدانة الآلهة . أمن الواجب دائما إنزال العُقاب ؟ ألم يكن من الأفضل تحويل هذا الصخب لصالح النظام الأخلاقي؟

أو رست : وهل هذا ما فعلت الآلهة؟

جوبيتر : إنها أرسلت الذباب)[18] .

وحتى لا ينسى أهل آرجوس صراخ ملكهم (آجا ممنون) وهو يحتضر، فقد اختاروا بقارا قوي الصوت ليزمجر في قاعة القصر الكبرى لدى كل ذكرى، أما (أورست) الذي حضر إلى (آرجوس) بعد أن قضى طفولته عند بعض وجهاء أثينا، يرى أن من واجبه أن يفعل أي شيء من شأنه أن يقوي علاقته بالمدينة، بينما (الكترا) تعمل خادمة للملك والملكة اللذين قتلا والدها، ولا تتوانى عن إعلان تمردها عليهما وموقفها السلبي منهما رغم ما يمارساه عليها من ذل ومهانة، ويبقى شغف الانتظار لأخيها يطاردها حتى يعرفها بنفسه على درجات المعبد، فيتحقق حلمها الذي انتظرته طويلا بوصف (أو رست) هو الذي سيقوم بالانتقام، لكنه يخذلها في البداية بعرضه عليها الهروب من (آرجوس) فترفض ذلك وتطلب منه مغادرة المدينة وعدم البقاء فيها لأنها قد رأت فيه أنه فتى ضعيف لا يقوى على الانتقام أو حتى حماية نفسه، ويقرر في النهاية أنه لن يبرح هذا المكان لأنه يريد أن يكون رجلا ينتسب إلى وطن و إلى أسرة، يقول (أورست) مخاطبا (الكترا): (أريد أن أكون رجلا ينتسب إلى بلد ما، رجلا بين الرجال. تصوري. أن العبد حين يمرّ متعبا ، مكشرا تحت حمله الثقيل ، جارا ساقيه وناظرا إلى قدميه، إلى قدميه فقط ، لكي يتحاشى السقوط، يكون في مدينته، كالورقة بين لفيف الأوراق، كالشجرة في الغابة ، آرغوس من

(18) جان بول سارتر ، الذباب ، ترجمة . حسين مكي ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، ب ت ، ص 40 .

حـوله بكـل ثقلـها وحرارتها، بكل امتلائها بذاتها، أريد أن أكون هذا العبد ، يا الكـترا، أريـد أن ألـف المدينـة حولي، وأن ألتف بها كالغطاء. لن أبرحها)[19]، فنتـيجة للتـشرد الذي عاشه (أورست) ، اهتدى تدريجيا إلى حقائق ترتبط بالحياة والوجـود ، وقـد شـكلت العـزلة التي عاشها ظاهرة منفردة في هذه المسرحية إذ عـبرت عـن وحدة الإنسان في هذا العالم، ونتيجة لتلك العزلة انسلخ (أورست) مـن طابعـه الإنـساني، ممـا عـزز شـعوره القاتـل بفقـدان عنصر الانتماء إلى هذا الوجـود ، لـذلك فقـد تشبث بالبقاء في (آرجوس) رغم تحذيرات (الكترا)، لأن البقاء فيها هو الذي يوصله إلى أن يكون إنسانا حرا فيما يفعل وفيما يلتزم.

إن (جوبيتر) لا يتوانـى عن إرسال آلهة الإثم إلى (أورست)، حيث تأمره بمغـادرة المديـنة لكـنه يـتجاهل طلـبها ، وبعـد أن يـسترق الـسمع للحوار الذي تتعارف فيه (الكترا) على (أورست)، يظهر تواطؤ (جوبيتر) مع (ايجست) وذلك حينما يبلغه بأن (أورست) قد حضر للمدينة وهو يعتزم قتله بالتآمر مع (الكترا) ، حـيث ينـصحه بالقـبض علـيهما ووضـعهما في إحـدى الحفـر العمـيقة، لكن (ايجـست) يـرفض نـصيحته ، وحيـنما يـسأله عـن الـسبب الذي يجعله لا يعيق حـدوث هـذه الجـريمة ، يجيـبه (جوبيتر) عن سر ذلك قائلاً: (السر الذي عندي نفـسه . السر الأليم الذي عند الآلهة والملوك: وهو أن الناس أحرار. انهم أحرار يا ايجست. أنت تعرف ذلك ، وهم لا يعرفونه)[20].

---

(19) جان بول سارتر ، الذباب ، ص 97 .

(20) المصدر نفسه ، ص 118 .

إن الحرية التي يمتلكها (أورست) تجعلنا نتعاطف معه لأن بطولته الإنسانية التي تتحدى القدر وضعاف النفوس من البشر تجعل لشخصيته قيمة درامية خاصة ، وهذه الحرية هي التي تمكنه من فهم الإنسان فهما خاصا وتجعله يجد نفسه في خلق جديد يختلف فيه عن عامة الناس الذين أدمنوا الذل والعبودية، لذلك فهو يقوم بقتل (ايجست) ثم يقتل أمه (كليتمنسترا) وهو على قناعة تامة بما فعل ، إذ يتحمل مسؤولية ذلك رافضا أن يتقبل أي ذنب من منطلق إيمانه بأن ما فعله لا يدخل في إطار الخطيئة.

ولا يملك (أورست) أدنى رغبة في الموت لكنه يختاره إذا خير بينه وبين السقوط المذل الذي من شأنه أن يسبب العذاب الأخلاقي، وإذا كان (أورست) يعبّر من خلال حريته عن حالة من انتصار الوعي، فإن وجوده يتحقق بقدر تحقيقه لحريته التي قد تمكنه من تحمل مسؤولياته تجاه المشكلات الإنسانية، فموقف (وشعور أورست بأنه استطاع أن يحقق كينونته ووجوده لا عن طريق الآخرين بل بإرادته الحرة . فالمرء لا يكون عاجزا إلا إذا قبل أن يكون كذلك ... ومن ثم كانت ضرورة الالتزام والقضاء على فكرة الاستسلام أو التبعية من أهم القضايا التي تهدف إليها المسرحية. فإن التخلي عن المسؤولية هو في الحقيقة قضاء على وجود الإنسان، من أجل ذلك هاجم سارتر بكل قوته فكرة الاستسلام للخطيئة والشعور بالندم) [21]، بل رفض أن يبقى الإنسان سلبيا

(21) محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، ص 97 .

وليس لديه أدنى شعور بالمسؤولية، حيث ركز على عرض مشكلة حرية الإنسان مظهرا الجوانب السلبية لطبيعة العلاقات الاجتماعية المتزمتة.

لقد ركز (سارتر) في مسرحية (الذباب) على تصوير أنظمة العلاقات في إطار السلطة لا سيما إذا سيطرت الملوك والآلهة على الإنسان ، وانطلاقا من فلسفته الإلحادية، فقد أعلن (سارتر) عن مقولة (موت الإله)، إذ يرى أن الإله لا يلعب دورا هاما في حركة الوجود الإنساني ، وذلك لأنه ضعيف وضعفه لا يؤهله لأن يغير شيئا في الواقع الذي يسيطر عليه الإنسان الحر الذي يعد منبع الخير والشر، (فهو يطرح مسألة خلق الله للوجود لينفيها بقوله: إن الخالق الروحي الذاتي لا يمكن أن يخلق الموضوعي. ولسنا هنا في معرض تقييم هذه المقولة وتحليلها خاصة وأن الأديان ترفض فرضية سارتر من أساسها قائلة: بأن الله خلق الكون بكلمة من عنده ... إنما ما يلح سارتر عليه في مؤلفاته كثير، وأما وجود تطبيقه في مؤلفاته هو انتفاء إمكانية تأثير الخالق على الوجود (...) لأن هذا الوجود حر ، منفصل ، مستقل ، وله قوانينه الموضوعية الخاصة)[22].

وتتجلى صفة الإلحاد في مسرحية (الذباب) من خلال موقف (أورست) من الإله (جوبيتر) ، وإذا كان (جوبيتر) قد ظهر في بعض المواقف ضعيفا هزيلا وليس له أدنى سلطة على الشخصيات، فإنه مع ذلك قد كان محركا هاما للأحداث في المسرحية، وتكمن حالات الضعف والموت عند الإله (جوبيتر) في

(22) عماد حاتم ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ص 420 .

هـزيمته وتـراجعه عـن أداء مهامـه ووظائفـه أمـام حـرية الإنسان التي يعبر عنها (أورست) من خلال تصديه للملك (ايجست).

وإذا تحول (ايجست) بإرادته إلى أن لا يكون إلا هذا الخوف الذي يلقاه من رعاياه، فإن الالـه لـيس إلا هـذا النظـر الذي يرميه عليه الإنسان، والحقيقة أن (جوبـيتر) والآلهـة الآخـرين ليـسوا إلا مـن خلق الإنسان، ولا يوجدون إلا من خـلال نظـر الـناس الـذين يخلقونهـم كحرية، وهـم في الواقع ليسوا شيئا وهذا ما يميـز الآلهـة عـن الملـوك ، هذا هو السر الذي لا يستطيع (جوبيتر) أن يعترف به لايجـست، فالآلهة ليسوا إلا هذا النظر، ويفرض الملوك هذا النظر وهـم حرية تحد ذاتهـا بدور معين، بينما الإله ليس إلا انعكاسا[23]، وبذلك فإن (سارتر) حاول أن يكفـل للإنـسان الـسعادة وذلك حينما جرده من الخوف الذي لا يمكن له أن يتـبدد إلا إذا اختفـى هؤلاء الآلهة ، حيث جاء موقف التحدي للإله واضحا من قـبل (أو رسـت)، الذي أراد أن لا يكون مقيدا بالخوف مثل سكان (آرجوس)، فالخـوف سيظل جاثمـا فـوق قلـوب الناس ما دامت تسكنها العقائد الدينية أو الأخلاقـية، لذلك فلا عجب أن نراه وفي مواضع كثيرة من المسرحية وهو يظهر بصورة الإنسان الذي يتحدى الإله ويرفض طاعته:

(جوبـيتر: (...) عد إلى سريرتك، يا أو رست: إن الكون يخطئك، وأنت بعوضة فـيه. عـد إلى الطبيعة ، أيها الولد الشاذ: اعترف بخطيئتك، والعنها، وانتزعها من نفـسك كالـسن النخـرة المتقـيحة. وإلا فأخشى أن ينحسر البحر من أمامك وأن

(23) ينظر. سعاد حرب ، الأنا والآخر والجماعة ... ، ص (91 – 92) .

تجف الينابيع على دربك، وأن تحيد الحجارة والصخور من طريقك، وأن تتفتت الأرض تحت خطواتك.

أورست: فلتتفتت! ولتحكم علي الصخور، وليذبل النبات لدى مروري: إن عالمك كله لا يكفي ليجعلني مخطئا. انك ملك الآلهة، يا جوبيتر، ملك الحجارة والنجوم، ملك أمواج البحر، ولكنك لست ملك البشر)[24]، وهذا الموقف يعلله (أورست) بأنه يعود لكونه قد خلق إنسانا حرا، فالحرية هنا محصورة بالبشر وهي تأتي تأكيدا على أن الإنسان ليس دمية لله أو أية قوة أخرى خارج نفسه.

إن (أورست) قد بقي ضعيفا أمام إيجاد الكيفية التي من خلالها يحقق الحماية لنفسه، لا سيما بعد أن قام بتلك الأعمال الكبيرة وهو لم يزل شابا صغيرا، لكنه يقر بأن ما قام به هو فعله الخاص وأنه يتحمل مسئوليته، أما (الكترا) فقد ظهرت كطرف مناقض لشقيقها (أورست) وذلك في موقفها إزاء الجريمة التي ارتكبها ، وإذا كان (أورست) قد استطاع النجاة من أشباح الخوف والندم بعد قيامه بالانتقام، فإن (الكترا) قد بقيت تحت تأثيرها منذ مقتل والدها (آجا ممنون)، وقد عبر (سارتر) عن هذه الحالة بحشود من الذباب التي تجثم على ما في القلوب الفاسدة من عفن.

فرغم معاناة (الكترا) من صنوف الاحتقار والازدراء ، ورغم إحساسها بفظاعة الإثم الذي ارتكبته أمها وعشيقها، ورغم انتظارها في قلق

(24) جان بول سارتر ، الذباب ، ص (146 – 147).

لعـودة أخـيها ، ومـا قامت به من دور في إقناعه بضرورة الثأر ، إلا أنها – وبعد وقـوع الجـريمة – تدخل في صدمة جديدة ، حيث تبقى على أثرها أسيرة للعقائد والتقالـيد ، ولم تـنجح صـيحات (أو رسـت) ومحاولاتـه في تخليص (الكترا) من أشـباح الـندم التي باتت تجتاحها مثلما اجتاحت من قبل سكان (آرجوس)، ومما يعمق أزمتها ممارسات (جوبيتر) عليها حيث تخضع مستسلمة لتأثيره:

(أورست: أنت ، التي عرفتك منذ الأمس ، هل يجب أن أفقدك إلى الأبد؟

الكترا: ليت الآلهة لم تقدر لي أن أعرفك .

أورسـت: يا الكترا! يا أختي وعزيزتي الكترا! يا حبي الأوحد، والعذوبة الوحيدة في حياتي، لا تتركيني وحيدا، ابقي معي.

الكـترا: أيهـا السارق! لم أكن أملك شيئا، سوى قليل من الهدوء وبضعة أحلام. لقـد سـرقتها مـني فسلبت فتاة فقيرة ، كنت أخي ورب أسرتنا ، فكان عليك أن تحميني: ولكنك أغرقتني في الدم، فأنا حمراء كالثور المسلوخ، إن الذباب المفترس، بأجمعه، يتبعني وقلبي خلية هائلة!؟...

....

....

....

....

لا أريـد أن أسمع منك. أنك لا تقدم لي سوى التعاسة والاشمئزاز. (تقفز على المسرح. الجنيات يقتربن على مهل) النجدة! يا جوبيتر يا ملك الآلهة والناس، يا ملكـي، خذنـي بـين ذراعـيك، احملـني، واحمـني. سأتبع شريعتك وسأكون عبدة ومـتاعا لـك، سأقبّل قدميك وساقيك. احمني من الذباب ومن أخي ومن نفسي، لا تـدعني وحـيدة، سـوف أكـرس حياتي كلها للتكفير. إنني نادمة يا جوبيتر إنني نادمة)[25].

إن مـسرحية (الـذباب) تعـبر في جوهرها عن مغزى سياسي يرتبط بالمقاومة الفرنسية للاحتلال النازي إبان الحرب العالمية الثانية التي عاش (سارتر) مآسـيها بكـل جوارحه، (انطلاقا من هذا لا يجب أن نلاحظ فحسب التشابه بين دين الندم القومي في آرجوس سارتر ودين الندم القومي في فرنسا فيشي ، ويجب أن نعد بالمثل أن آجستوس هو رمز المغتصب الألماني وكليتمنسترا هي رمز فرنسا الـرفاق. وهكـذا فطالما أن المؤلف يأخذ سلوك أو رست في قتله الملك المغتصب وأمه غير المخلصة ضد القوانين الأخلاقية للدين والمجتمع، أمكن القول أنه يأخذ سـلوك المخـربين للمقاومـة الفرنـسية الذين لم يقتلوا الغازي الألماني فحسب بل قـتلوا زملاءهـم الفرنـسيين ضـد القـوانين الأخلاقـية للتراث المسيحي المتوارث والدولة أثناء حكم بيتان)[26] .

(25) جان بول سارتر ، الذباب ، ص (152 – 153).

(26) موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص (52 – 53) .

وبعد أن يقوم (أورست) بتنفيذ فعل الانتقام، يختار مغادرة مدينة (ارجوس) بينما تتعالى أصوات سكانها وهم ينادون بتمزيقه عقابا له على جريمته التي ارتكبها، فيخاطبهم بود ومحبة بأنه قد قتل من أجلهم وأنه يتحمل كل ما يشعرون به من خطايا وندم وقلق، ويختار الرغبة بعدم الجلوس على عرش ضحيته وهو مغموس بالدم حيث يغادر مدينة (ارجوس) رافضاً البقاء فيها واستلام مقاليد حكمها، وهو بذلك يتشابه مع رجال المقاومة الفرنسية الذين لا يهدفون من نضالهم إلى الحصول على مكاسب شخصية، ثم أن (أورست) لم يؤمن بسلطة الآلهة والملوك التي تقوم بإغراق الناس بالجهل والندم، (فهو يريد أن يعي رجال ارغوس لحريتهم ، وبوجود ملك، ستبقى هناك سلطة لتخدمهم وتحولهم إلى شئ وفق مبدأ هذه السلطة، ولن يحصلوا بذلك على فرصة ليكونوا أحراراً . وإذا أعطاهم أورست، بصفته ملكاً، هذه الفرصة، فإنهم سيبقون سجناء لهذا الإ له الذي يرقص أبداً أمامهم)[27]، فـ (اورست) يتنصل من مسؤولية الحكم التي تكفل بحملها، حيث يلقيها على عاتق الآخرين مفضلاً الابتعاد عن أهل (ارجوس) وذلك حتى يبقى حراً نقياً لأن الخطيئة ترتبط بالآلهة والملوك، وهذه الحرية التي بلغها (أورست) لا يمكن وصفها بأنها حرية خلاّقة يمكن لها أن تقيم نظاماً جديداً، وإنما هي تقود نحو الانهزام.

وفي مسرحية (الأبواب المقفلة) 1944 م، يعود (سارتر) إلى الأساطير الدينية مرة أخرى ، حيث يعرض لنا الأحداث في الجحيم من خلال ثلاث

(27) سعاد حرب ، الانا والآخر والجماعة ... ، ص 93 .

شخصيات رئيسة تنتمي في حقيقتها لعالم الأموات، وهذه الشخصيات هي: غارسان، إيناس، واستيل، حيث تلتقي في غرفة استقبال من طراز الإمبراطورية الثانية، وهذه الغرفة بسيطة الأثاث وكل ما فيها تمثال برونز فوق المدخنة، وثلاث أرائك وثيرة تستخدمها شخصيات المسرحية الثلاث، وفتاحة لصفحات الكتب رغم انه لا يوجد هناك كتب، وهذه الغرفة لها باب قد أغلق من الخارج بإحكام وهذا الباب له جرس تالف لا يصلح للاستعمال، ومما يثير الانتباه أن الغرفة تخلو من آلات التعذيب أو النار المشتعلة أو من أية مرآة أو نافذة.

إن ما ترمي إليه مسرحية (الأبواب المقفلة) ينطلق من مقولة سارتر (الجحيم هم الآخرون)، إذ أن الآخرين يصوبون سهامهم على المرء فيعكرون صفوه ويقضون مضجعه، حتى تبدو عليهم المرارة والألم في هذا الوجود، ومع ذلك يتقبلون هذا الواقع على مضض، وهكذا نجد الأبطال الثلاثة يعذب كل منهم الآخر، ليكتشفوا أن هذه الحجرة التي تجمعهم ليست في حقيقتها إلا الجحيم.

وجحيم (الأبواب المغلقة) صورة لمدى العذاب الجهنمي الذي نلقاه في حياتنا على الأرض عندما نواجه الآخرين وعندما ننظر في دواخلنا، وقد احتفظ (سارتر) في مسرحيته هذه بظاهرة المفهوم التقليدي الذي لدينا عن الجحيم ، فأحداث المسرحية تجري بين أفراد ينتمون إلى عالم الموتى، وهو عالم آخر لا يحده زمان ولا تطور، ومن ثم يلجأ (سارتر) في شرح نظريته إلى وضع

فـرض يـصل بـه إلى إثـباتها ، شـــأنه في ذلـك شـأن المـشتغل بعلوم الطبيعة أو الرياضة). [28]

إن الشخصيات تعبر من خلال مضامين الأحداث عن معنى الجحيم، بل وتـتذوق رغمـاً عـنها آلامـه وعذابـه، لاسيما بعد أن تعيش كل شخصية حياتها مجـردة مـن الحرية والإرادة إلا من صحوة ضميرها وحيوية نفسها، حيث تمارس كـل شخـصية على الأخرى أشكالاً من القمع والإدانة لتتحول الحياة بذلك إلى جحـيم مهلـك ، وتتجـسد (آلام الحـرية الـتي أضـحت نفاية لا طائل تحتها، إذ انفصلت عن العمل وأوضاعه وعن التكفل بالعمل والالتزام به، فأخذت تلتهم نفسها إذ لم يعد لديها براهين تثبت بها أنها كائنة الآن أو أنـــها كانت فيما قبل) [29]، لا سيما في ظل الأزمات المتلاحقة التي تجتاح الإنسان وتلقي بظلالها على علاقاتـه بالآخرين، ورغم أن الشخصيات قد احتفظت بنزعاتها الإنسانية بشكل واضـح، إلا أنهـا ظهـرت كشخصيات ميتة لا حياة لها سوى حياة الماضي، التي تجرها خلفها وهي محكومة بكل مشاعر الخيبة والقلق.

إن لكـل شخـصية مـن الشخـصيات الرئيـسة الـثلاث حـياتها وقـصتها الخاصـة التي ترتبط بموقفها الاجتماعي، فالصحفي والأديب (غارسان) هو مثل

(28) ينظر . لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، 1964، ص 163 .

(29) المصدر نفسه ، ص 160 .

(استيل) جبان ومخادع ، وهو بحكم مهنته ثاقب الفكر، أما (استيل) فهي أقل ذكاء منه، وتبدو أشبه بالدمية حيث تحاول أن تخفي خلف المظاهر الجميلة الممتعة صور الفساد الإنساني.

ويعيش كل من (غارسان) و (أستيل) حياة هي ضرب من العبث في بعض تفاصيلها ، لا سيما حينما يتبادلان الأكاذيب حول الأسباب التي أوصلتهما للجحيم ، فبينما تؤكد (استيل) أنها قد ضحت بصباها، نتيجة لحالات الفقر واليتم التي كانت تعيشها هي وأخيها، وذلك بالزواج من صديق والدها العجوز الذي كان غنياً وطيباً، يفاجئنا (غارسان) وهو يتحدث بأنه كان يدير جريدة مسالمة، وحينما اندلعت الحرب وجه الجميع أنظارهم إليه، ثم أطلقت النار عليه بسبب مواقفه وآرائه المبدئية. لكن (إيناس) تستهجن حديثهما معلنة أن الأسباب التي يتحدثان عنها تستوجب عدم تعرضهما للعذاب، لاسيما أنه يمكن وصف(استيل) بأنها قديسة، ووصف (غارسان) بأنه بطل لا مأخذ عليه، لذلك يجب التعامل معهما على أنهما من الأشخاص الذين تألموا من أجل الآخرين حتى الموت وهذا ما كان يؤنسهم في حياتهم ، وحينما تتكشف الأحداث يتضح أن (غارسان) كان شديدا في معاملته لزوجته طوال خمس سنوات ، وكان يجبرها على تقديم الطعام له ولعشيقته الزنجية في منزله ، أما (إيناس) فقد أغرت إحدى النساء وأقنعتها بهجر زوجها للعيش معا، ثم جعلتها تشعر بقساوة الذنب الذي ارتكبته حتى تفتح صنبور الغاز فتقتل (إيناس) وتقتل نفسها .

وإذا كـان الجحـيم بالنسبة لـ (غارسان) يرتبط بهذا الوجود الجامد، الذي يفـرض علـيه حالـة الـتأمل لنفسه في محاولة لفهمها ثم الحكم عليها في ضوء ما كانت عليه ، فإن (إيناس) التي بدت امرأة خائنة ملعونة عديمة الحياء والأخلاق قـد وجـدت في الجحـيم أنسب مكان لها ، لأن الجحيم يشبه إلى حد ما الحياة التي كانـت تعيـشها ، لذلك فلا عجب أن نجدها وهي تعبر عن فهمها الحقيقي لمعنى الجحـيم قـبل الشخـصيات الأخـرى، وذلـك حيـنما تقـول مخاطبة (غارسان) : (سترى كم هو تافه . تافه جدا ! فليس هناك من عذاب جسدي ، أليس كذلك؟ ومـع ذلـك فـنحن في الجحـيم ، ومـا على أحد أن يأتي . لا أحد . سنبقى حتى الـنهاية وحـيدين معـا . (...) حـسنا ، ها إنهم قد وفروا في عدد الأشخاص . هذا كل شيء فالزبائن هم يخدمون أنفسهم ، كما في المطاعم التعاونية) (30) .

وتـستمر أزمـة (غارسـان) في التفاقم لا سيما حينما يصل إلى قناعة بأن الـسبب الذي أدى إلى نهايته في الجحيم لم يكن نتيجة لقسوته على زوجته ، وإنما بـسبب جبـنه ، فقد حـاول الهرب من الحرب وقد ألقي القبض عليه ومات موتة الجـبان ، ونتـيجة لهـذا الموقـف الـسلبي فقد رفضت (استيل) أن تبادله الحب ، وانتهى به الأمر إلى نوبات من القلق والاضطراب حيث أصبح لا يثق بنفسه ولا يطمـئن إلى صـفاء ضـميره، لذلك فقد اندفع إلى دق الباب بقوة وذلك للخروج من جحيمه .

(30) جان بول سارتر ، الأبواب المقفلة ، ترجمة . هاشم الحسيني ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، ب ت ، ص 41 .

لقـد غالى (سارتر) في تصوير الإنسان بصورة الجلاد للآخرين ، ولم يكتف بذلك بل دفع بهذه الصورة إلى حد الوحشية في مسرحية (موتى بلا قبور)، وهذا الموقـف نابـع من نظرته المتشائمة المرتبطة بعلاقة الإنسان بالآخرين لا سيما تلك الممارسـات الـتي مارسـها المحتل الألماني النازي على الإنسان الفرنسي، مما جعل هـذا المـسرح يستنـشق هواء الحرب والقتل والتعذيب والإذلال التي تمارس ضد الإنـسان، وفي مسرحية (الأبواب المقفلة) عرض (سارتر) علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، على أن كلا منهم جلاد للآخر ، في ثلاث صور :

أولا: فكـرة التزاحم: فوجود الإنسان إلى جوار الآخر يعد عبئا ثقيلا على كاهله، وهذه الفكرة تزداد إيلاما حينما تكون الصدفة هي التي تجمع بين الناس دون أن يتشابهوا بالأوزان والميول .

ثانيا: فكـرة سـوء الـتفاهم: وتـتمخض عـن تـضارب المصالح وتشاحن الأنانية والجشع البـشري، فكـل بطـل مـن الأبطـال الـثلاثة يـود أن ينال من الآخر ما لايستطيع هو أن يعطيه إياه .

ثالثا: فكـرة الحكـم: أو رأي الآخرين بالإنسان وحكمهم عليه ، وهذه الصورة يبدو فيها الإنسان وقد أصبح جلادا للآخرين [31]

إن (سـارتر) يؤثـث المكان في مسرحه بما يتوافق مع واقع الشخصيات ، وبمـا أنـه يركـز علـى عـرض أزمـة الإنـسان ومعاناتـه في الوجـود ، فـإن المكان

---

(31) ينظر . لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر ، ص (165 – 166).

وموجـوداته قـد تأخـذ دورهـا في تجذير تلك الأزمة وإعطائها أبعادها الحقيقية ، ففـي مـسرحية (الأبـواب المقفلة) ارتبطت موجودات المكان بحياة الجحيم بكل تفاصيلها المأساوية موحية بذلك بعالم منفر مقيت ، لا يقيم للإنسان وزنا في هذا الوجود .

إن قطعـة البرونـز الموجـودة فـوق المدفأة تمثل الجمود ، أو تمثل الذات أو أعمـاق النفس ، وترمز إلى الحالة التي لا يمكن مطلقاً أن يكون عليها الإنسان إلا حينما يشل الآخرون حركته ويهبطون به إلى جمود المادة ، وعدم وجود مرآة يرمز إلى سـوء النـية ، فالإنـسان بحاجـة إلى تأمل صورة لنفسه تشعره بما هو عليه من جمـال ، والمـرآة هي المتنفس الذي يشبع أوهام النفس ويرضي غرورها، أما خلو الغـرفة من أي منفذ ومن أي شغل يقتل الوقت، فترمز إلى عجز الإنسان وبؤس الحـياة البـشرية [32]، بيـنما يرمز الجرس الذي لا يرن والباب الموصد في أغلب الأوقـات إلى عـزلة تلـك الشخـصيات وحالـة الإنقطـاع التي تعيشها عن العالم الخارجـي، فقـد حكـم علـيها بالجحيم، وأصبحت تحت رحمة الآخرين وخاضعة لـرغباتهم، ولا يمكـن لهـا التواصـل معهم إلا إذا أرادوا أن يتواصلوا معها، فهي شخصيات تعيش واقعها الذي هو صورة عن مدى العذاب الجهنمي .

ومـن المـسرحيات الـسياسية الهامـة التي كتبها (سارتر) مسرحية (الأيدي القـذرة) 1947 م ، حـيث عـرض (سـارتر) مـن خلالها موقفه النقدي للحزب

---

(32) ينظر . لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر (162 – 163) .

الشيوعي ، وتدور المسرحية حول شخصية الشاب الشيوعي المثالي الرقيق (هوجو) الذي ينتمي للطبقة المتوسطة، والذي يرسله الحزب الشيوعي فيقتل (هودرر) أحد زعماء الحزب الذي تحالف مع السياسيين الملكيين والأحرار وذلك لمقاومة الاحتلال الألماني، وبعد أن ينفذ (هوجو) مهمته تصبح سياسة (هودرر) التي تدعو إلى التعامل مع الملكيين والأحرار هي الخط الذي يتبعه الحزب .

إن مسرحية (الأيدي القذرة) جاءت في مرحلة مهمة من حياة (سارتر) السياسية ، وقد كتبها في الوقت الذي كان فيه قريبا من الماركسية ، فظهرت السياسة الماركسية ونتائجها واضحة في المسرحية لا سيما مبادئ (لينين) الأخلاقية، وإذا كان (سارتر) قد اتجه إلى مساندة الحزب الشيوعي الفرنسي في البداية ، فذلك لأنه قد رأى فيه نصيرا لطبقة العمال ، وهو الحزب الذي يناضل من أجل تحرير الإنسان من الظلم والاستغلال ، لكن نظرة الشيوعيين إلى (سارتر) كانت سلبية ولا تبعث على الارتياح ، فقد وصفوه بأنه عميل للنظام الحاكم ، وأنه رجل انتهازي لا تهمه إلا مصالحه الشخصية ، وقد بلغت هذه الانتقادات ذروتها عندما كتب مسرحيته (الأيدي القذرة) التي فهمت على نحو مغاير لما أراده (سار تر).

فقد ذهب بعض النقاد إلى أن هذه المسرحية قد جاءت ضد الشيوعيين في طروحاتها السياسية، لكن (سيمون دي بوفوار) أكدت بأن المسرحية ليست سياسية، وأنها جاءت كي تعرض لحياة شاب شيوعي ينتمي للطبقة العاملة

الوسطى، وهذا الشاب يبحث عن أصله الحقيقي في هذا العالم لإثبات وجوده بالعمل الفعلي بعيدا عن الذاتية، وقد أدرك (سارتر) سوء الفهم الذي وقعت به مسرحيته، وذلك حينما فسرت على أنها تطرح موضوعه الاغتيال السياسي الذي يقوم به الحزب الشيوعي للأفراد الخارجين عن مسار الحزب، لذلك فقد منع تقديمها في فينا عام 1952 م وفي عدة بلدان أخرى، كي لا تفهم على أنها دعاية ضد الشيوعية.

وإذا كان (ماركس) و (أنجلز) قد رفضا الاغتيال السياسي لأنه قد يرسخ إرهاب السلطة وتعسفها، وأجازاه حينما يكون ضرورة في ظرف معين كأن يأخذ دورا تكتيكيا ونفسيا ، فإن (سارتر) قد طرح مسألة الاغتيال السياسي على المستوى الأخلاقي وليس فقط على مستوى فائدته ، ويبدو أن جواب (هودرر) يثير بعض الالتباس: فهذه الوسيلة تستخدمها الأحزاب الأخرى ، وليس لديه أي اعتراض مبدئي، لأن مبدأه هو الفعالية ، فالعنف عند (سارتر) هو في علاقتنا بذاتنا وبالآخرين ، وهو طريقة لقلب المعطى للوصول إلى مجتمع آخر (33) .

لقد انطلق (سارتر) عند كتابته للمسرحية من المشاكل التي يعانيها الشباب، لا سيما أولئك الذين لديهم انتماءات سياسية مع الحزب الشيوعي، والذين ينتمون إلى الطبقة البرجوازية ، فقد وقف طيلة حياته إلى جانب الشباب في محاولة منه لفهمهم وتلمس معاناتهم ، وهذا الموقف ظهر واضحا في نصوصه

---

(33) ينظر. سعاد حرب ، الأنا والآخر والجماعة ... ، ص (134 – 136) .

الأدبية ودراساته الفلسفية والنقدية ككتاب (المادية والثورة)، ومسرحية (الذباب)، ومسرحية (الأيدي القذرة) التي أخذت طابعا شبه تعليمي، حيث حقق (سارتر) من خلالها حالات من الدهشة بمواقف درامية معينة .

إن (أو رست) في مسرحية (الذباب) يختلف عن شخصية(هوجو) التي تظهر في مسرحية (الأيدي القذرة) فاورست يمثل شباب الرجل الحر الذي يحدد حريته سلبيا ، إذ يرفض في البدء القيام بأي عمل حيث يحدد نفسه بالخفة المطلقة ، فهو قد بلغ سن الرشد حينما أتم عمله الذي قام به دون وسيط يشاطره الفعل ، حيث قتل والدته والملك بنفسه ، وحرر بذلك نفسه والمدينة ، أما (هوجو) فإنه يستخدم الحزب بوصفه الطبقة المعارضة لطبقته ، وذلك في الانتقام من والده وطبقته ، لكنه يفشل في ذلك لأنه لا يضع نفسه كحرية ، بل يضعها تحت نظر رفاقه الذين يخضع لأحكامهم (34) ، فقيمة الإنسان مكتشفة من قبل (سارتر) من خلال تجربة الضياع والألم ، التي عاشها في ظل أجواء الاحتلال والقمع التي مارسها النازيون على الإنسان الفرنسي ، لذلك فهو يرفض ظروف الاستغلال التي كان يمارسها الحزب الشيوعي على الشباب حينما يدفعهم إلى تنفيذ مهام سياسية دون أن يشرح لهم حقيقة الأمر الذي سيقومون به، فهم مجبرون على تنفيذ الأوامر حتى وإن كانت تتعلق بالاغتيالات الفردية التي قد تؤدي إلى إحداث الصراعات السياسية بين الكادر التنظيمي للحزب أو بين أفراد المجتمع .

(34) ينظر .سعاد حرب ، الأنا والآخر والجماعة .. ، ص (127 – 128).

إن أهم شخصية في المسرحية والتي ترتبط بها عواطف المؤلف هي شخصية (هودرر). وهناك تناقض حاد بين (هودرر) و (برونيه) ذلك التابع الساذج الذي بلا تفكير لخط الحزب ، فبينما يظن (برونيه) أنه مهما تقول موسكو فهو حق ، يؤمن (هودرر) أن الإنسان لا يستطيع أن يتأكد إطلاقا مما هو حق ، بل يجب أن يتصرف ويتقبل مسؤولية أعماله ، إنه يقول لـ (هوجو) إن الإنسان الذي لا يريد أن يخاطر بكونه مخطئا لا يجب أن يشتغل بالسياسة (35) ، وهذا الموقف يتشابه مع كثير من مواقف (سارتر) السياسية لا سيما تلك التي تتعلق باستقلال الشعوب وحريتها ،فعندما هاجم الاتحاد السوفيتي بأسلحته الثقيلة شوارع العاصمة المجرية بودابيست عام 1956 م ، أعلن (سارتر) أنه لم يعترض على هذا النوع من التدخل إلا لأنه جاء في الظروف غير الضرورية للدفاع عن الاشتراكية.

لقد بقي (سارتر) مؤمنا بحرية الإنسان ، وبقي اهتمامه واضحا في التركيز على مناقشة كل ما يرتبط بالنزعة الإنسانية ، وهذا الموقف ظهر واضحا في مسرحية (الشيطان والإله الطيب) 1952 م ، والتي جاءت لتمثل مرحلة هامة في تطور مسيرة (سارتر) السياسية بوصفها قد جسدت موقف المؤلف من الشيوعية ، وتكمن رسالة المسرحية في (أن سياسة النزعة الإنسانية يجب أن تثور على أخلاق اللاعنف التي تمت إلى سياسة الدين والتأمل والمسالمة ، سياسة العالم القادم . إن سياسة النزعة الإنسانية هي سياسة هذا العالم ، ولما كان هذا العالم

---

(35) موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص 142 .

يمس الشر مسا شديدا – نتيجة الندرة حسب رأي سار تر – فإن الإنسان الذي يريد أن يتسيده يجب ألا يرحم، يجب على الإنسان أن يلوث نفسه بالجريمة)[36].

وقد إرتكز (سارتر) في بنائه لمسرحيته على تلك الفترة القلقة من تاريخ الشعب الألماني في القرن السادس عشر ، حينما كانت المانيا تغلي بالكراهية لرجال الدين الذين كانوا يفرضون الضرائب الثقيلة على الشعب .

يضطرب الأمن في مدينة (وورمز) ، وذلك بعد أن يهب شعبها الجائع البائس ضد رجال الدين وأسقفهم الدنيء الذي يستعبد الناس باسم الدين ويستغلهم حتى في قوت عيشهم، وحينما يعجز الأسقف عن إخماد الثورة التي يقودها الزعيم الخباز (ناستي) ، يتجه إلى قائد أحد الجيوش المكونة من اللصوص وقطاع الطرق ، حيث يتفق معه على محاصرة المدينة وإخماد الثورة فيها، وهذا القائد هو (جوتز) الذي نشأ في بيئة وضيعة، وهو كافر بالله وملحد ولا يعترف بسلطان السماء، ولا يمتلك أدنى مكانة من المثل الأخلاقية، ولا يؤمن بكرامة الإنسان ومكانته الاجتماعية.

وأثناء محاصرة (جوتز) للمدينة وقراره باحتلالها وذبح جميع سكانها بما فيهم الثوار ورجال الدين أيضاً ، يتواطئ القس (هنريش) معه وذلك حينما يذهب إليه ويسلمه مفاتيح المدينة التي سلمها إليه الأسقف الذي قتله (ناستي) ،لكن القس يفاجئ بأن الرجل الذي سلمه مفاتيح المدينة هو رجل طاغ وكافر

(36) موريس كرانستون، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص 154 .

ولا يؤمن الا بالقتل والسلب والتدمير، ويبدأ القس بالتفكير في تخليص المدينة من شره ، بينما (جوتز) يعلن أنه قد انتهى من إعداد خطته لاجتياح المدينة ، وأن الذي يستطيع أن يمنع هذا كله هو الله، فإذا كان موجوداً حقاً فليتفضل وليبرهن على وجوده بالحيلولة بينه وبين ما يريده للمدينة وأهلها من شر، وحينما لا يتدخل الإله يقهقه (جوتز) ساخراً، وذلك لأن الله في نظره إما أن يكون راضياً عن المصير الأسود الذي ينتظر المدينة ، وإما أن يكون عاجزاً عن إقامة الدليل على وجوده، ويكون (جوتز) الذي يصنع ما يشاء أينما وكلما شاء هو الموجود الحقيقي.

وبما أن (جوتز) يبقى مصراً على أنه يتمتع بالحرية الكاملة في أي تصرف يقوم به، فإن القس يستغل ذلك في مطالبة (جوتز) بالانتقال من جانب الشر إلى جانب الخير إن كان حراً في اختياره:

(جوتز: إذن فالجميع يفعلون الشر ؟

هنريش: الجميع .

جوتز: ولم يفعل أحد الخير بعد ؟

هنريش: لم يفعله أحد .

جوتز: حسناً (يدخل إلى الخيمة) أنا أراهنك أن أفعله.

هنريش: أن تفعل ماذا؟

جوتز: الخير . هل تريد المراهنة؟

هنريش: (يرفع كتفيه) كلا يا أبن الحرام، لن أراهن البتة.

جوتز: إنك تخطئ . لقد علمتني أن الخير محال، وأنا أراهنك أنني سأفعل الخير .إنها أيضاً الطريقة الوحيدة لأكون وحيداً . لقد كنت مجرماً، وها أنذا أتغير. أنني أقلب سترتي ، وأراهن أن سأكون قديساً)[37].

ويختار (جوتز) القس (هنريش) للحكم على ذلك الرهان في مدى سنة ويوم حيث يبدأ بالتحول إلى قديس وملك، فيقوم بالعطف على الشعب ومواساة الفقراء ومداواة الجرحى، ولا يدع وسيلة من وسائل الخير إلا وقام بها حتى أصبح في حكومته الجديدة اشتراكيا، لأنه نشر قيم المحبة والعدالة والورع بكل صورها المطلقة بين الناس في المدينة ، يقول (جوتز) مخاطباً الفلاحين: (أنا فكرت لأجلكم . (بعد وقت) تعرفون أن الله أمر بالحب. ولكن الأمر هكذا: إن الحب كان حتى الآن محالاً. وبالأمس أيضاً، يا إخوتي، كنتم تعساء يطلب منكم أن تحبوا. وبعد، كنت أريدكم أن تكونوا دون عذر، سأجعل منكم أغنياء أصحاء وستحبون. كل ما أطلبه منكم هو أن تحبوا جميع الناس، إنني أتخلى عن قيادة أجسادكم ولكن لأقود أرواحهم لأن الله ينيرني، إنني البناء وانتم العمال: الكل

---

(37)جان بول سارتر، الشيطان والإله الطيب، ترجمة. غياث حجار، بيروت: دار الإتحاد ، ط2 ، ب ت ، ص(76 - 77).

للكل. الآلات والأرض مشتركة ، لا فقراء ولا أغنياء ، ولا قانون إلا قانون الحب. سنكون المثال لألمانيا)[٣٨].

وبالرغم من أفضال (جوتز) على سكان المدينة ، إلا أنه يقابل منهم بعد كل ذلك بالجحود لا سيما حينما يبدأون بإيثار رجال الدين المستغلين عليه، والذين يخدعونهم بالنفاق والشعوذة والمظاهر الدينية الزائفة، ونتيجة لذلك يختار (جوتز) أن يصبح رجل دين، حيث يرتدي ملابس الكهنة ويطلق لحيته، ثم يبدأ بمنح صكوك الغفران مع الأعطيات والخيرات التي يمنحها للشعب، فيلتف الناس حوله من جديد منصرفين عن زعمائهم السابقين من رجال الدين.

لكن التفاف سكان المدينة حول (جوتز) يقلق رجال الدين الذين يفكرون في وسيلة تجعلهم ينفضّون من حوله، حيث يقنعون الأهالي بأن الخير الذي أفشاه (جوتز) بينهم لم يكن يصح أن يكون، لأن السعادة التي تعنيها السماء هي السعادة في الدار الآخرة وليست سعادة الدنيا التي هي دار شقاء وبؤس ، ويقتنع سكان المدينة بفكرة رجال الدين فيعلنون عصيانهم وتمردهم على (جوتز) مرة أخرى ، حتى أن زعيمهم الخباز (ناستي) تراجع هو أيضا عن المبادئ التي بسببها تزعم ثورة الفلاحين .

وأثناء تلك الفوضى التي تجتاح مدينة (وورمز) تزحف جيوش المدن المجاورة إليها فتحتلها وتستولي على مقدراتها ثم تحرق مدينة الله، ويبقى (جوتز)

---

(٣٨)جان بول سارتر ، الشيطان والإله الطيب ، ص (٩٤_٩٥) .

يرثـي لحـال أهلـها الـذين قـدم لهـم كـل الخير والمحبة لكنهم تنكروا له وهجروه باستثناء ابنة أحد الأعيان (هيلدا) التي بقيت إلى جانبه لتخدمه ليس حباً به وإنما حتى لا يعود إلى طريق الشر .

ويمـضي (جوتز) في طريق الخير رغم ما أصاب التجربة من فشل ويبقى ملتزماً بالرهان الذي قطعة مع (هنريش)، والذي يقوم على البقاء إنسانا خيّراً في مـدى سـنة ويوم، وحينما يزوره (هنريش) تكون قد سحقته الشيخوخة وطردته الكنيسة ، حيث يحاول إقناع (جوتز) بأن الله موجود وهو يحتفظ بجنة ونار ، وأنه يفـضل الايمـان بـالله على الإيمان بالعدم ، لكن (جوتز) يرفض هذا المنطق معلنا تحديه للإله:

(جوتـز: (...) أيهـا الإلـه، إذا كـنت تـرفض كل وسائلي لفعل الخير، فلمـاذا أعطيـتني الرَغبة القوية فيه ؟ إذا لم تكن قد سمحت لي بأن أكون خيّرا ، فلماذا انتزعت مني الإرادة في أن أكون شريرا (يمشي) غريب مع ذلك ، غريب أن لا يكون هناك أي مخرج .

هنريش: لماذا تجهد نفسك بالتحدث إليه ؟ أنت تعرف جيدا أنه لن يجيبك .

جوتز: ولم هذا السكوت؟ لقد جعل حمارة النبي تراه، فلماذا يرفض أن يظهر لي.

هنريش: لأنك غير مهم. عذب الضعفاء أو استشهد، قبل شفتي مومس أو شفتي مجذوم، مت من الحرمان أو من اللذة فإن الله لا يهتم.

جوتز: من يهتم إذن ؟

هنريش: لا أحد . الإنسان هو العدم . لا تتصنع الدهشة لقد عرفت هذا دائما .

....

....

....

....

جوتز: (...) . كنت أتسائل في كل دقيقة ماذا يمكن أن أكون في عينّي الإله. والآن أعرف الجواب : لا شيء، الله لا يراني، الله لا يسمعني، الله لا يعرفني.

هل ترى هذا الفراغ فوق رأسك ؟ انه الله . هل ترى هذا الثقب في الباب؟ إنه الله. هل ترى هذه الحفرة في الأرض؟ إنها الله أيضا. الله هو وحده الإنسان. لم يكن هناك غيري : لقد قررت وحدي الشر ووحدي اخترعت الخير . أنا الذي غششت ، أنا الذي فعلت المعجزات ، أنا الذي أتهم نفسي وأنا وحدي من أستطيع الغفران لنفسي. أنا الإنسان . إذا كان الله موجودا فإن الإنسان هو العدم)[٣٩].

ويحتدم الجدل بين كل من (هنريش) و (جوتز) حتى ينتهي بمصرع (هنريش) بطعنة سكين ، وقد جاء موت القس في الوقت الذي انتهت فيه المدة

(٣٩) جان بول سارتر ، الشيطان والإله الطيب ، ص (١٦٤ – ١٦٥) .

المقـررة للـرهان ، حـيث انـتهت التجربة بإقتناع (جوتز) قناعة تامة بأن الموجود الحقيقـي هـو الإنسان والعدم هو الله ، بل أن الإنسان هو الذي خلق الله وليس الله هو الذي خلق الإنسان ، ونتيجة لذلك يقرر (جوتز) العودة إلى طريق الشر ، حـيث ينـزع الملابـس الكهنوتـية ويـرتدي أردية الخداع والتضليل، ويعود لحكم المدينة وكلـه عـزم علـى أن يفـرض علـيها واقعـا جديدا يتوازى مع نوايا الشر الكامنة في داخله.

إن هـذه المسرحية تحـيل مـشكلة سياسـية إلى مـشكلة أخلاقـية بالنـسبة للإنـسان ، وإذا كـان (سـار تر) في مسرحية (الأيدي القذرة) قد قارن بين ضمير اشـتراكي صـعب المـراس، وضـمير بـرجوازي رقيق، فإنه في مسـرحية (الشيطان والإلـه الطـيب) قـد وازن بين جانبي الصراع، فطريقة اللاعنـف والتغيير السلمي قـد وجـدت قـوتها الأخلاقـية الكاملـة ، ولم يعد تعبير البرجوازية ملتصقا بها ، وهـذا بـديل رائع ضد ما يجب أن تحققه الأخلاق الاشتراكية الواقعية ، فقد رأينا صراعا مريرا ممزقا : العناء الباطني لإنسان وقد تحول إلى مأساة (٤٠) .

لقـد وصـف (سـارتر) مسرحية (الشيطان والإله الطيب) بأنها أحب كتبه إليه، لا سيما أنها قد جمعت خلاصة فلسفته الوجودية ، وآراءه في القيم الإنسانية وفي مقدمـتها: مكانـة الانـسان الـذي يتمـتع بالحـرية ودوره في حـركة الوجـود الإنـساني ، وهـذه الآراء نابعـة مـن وجوديـته الملحـدة التي نادت بمقولة (موت

(٤٠) ينظر . موريس كرانستون ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ص ١٥٣ .

الإلـه) ، أي موت دوره الوظيفي، بوصفه إلهاً ضعيفا وعاجزا عن تحقيق رغبات الانسان وطموحاته وأحلامه.

وإذا كـان (سارتر) قد عبر عن الوجودية الملحدة من خلال فلسفته ونتاجاتـه الأدبـية الـتي ركـز من خلالها على إعلان مقولة (موت الإله)، فإن (جبرييل مارسـل) قـد رفـض فكـرة الإلحـاد في فلسفته وأدبه المسرحي ، حيث ركز على عنـصر الايمـان لا سـيما بعـد أن اعتـنق المـسيحية الكاثوليكية، وقد دعا إلى نبذ الـبرهان العقلـي على وجود الله ، فالإنسان يستطيع أن يدرك وجوده عن طريق التجربة الوجودية .

ركـز (مارسـل) في مـسرحه علـى الوجـود محـاولا تفـسير معنى التجربة الإنـسانية وما يعتريها من حيرة وقلق ، (فهو يريد أن يحتفظ للتجربة بكل ما فيها من مذاق خاص ، ولكنه مع هذا كله ، يتنازعه مطلبان : مطلب التجربة الواقعية المـرتبطة بالذاتـي والجزئـي ، ومطلـب الـتفكير الموضـوعي الكلـي ، الذي يهتم بالماهـيات، وبالوجـود بـوجه عام)[41]، لذلك فقد نظر للمسرح على أنه وسيلة للتعمق في التجربة الإنسانية وتفحصها بعيدا عن التصورات الأيدلوجية المسبقة ، في محاولة لإماطة اللثام عن معناها من خلال الوقوف على طبيعة الوجه الدرامي المتعدد الدلالات لهذه التجربة التي تحفل بالأسئلة الحائرة .

---

(٤١) فؤاد كامل ، جبرييل مارسل – حياته ، فلسفته ، مسرحه ، في : من الأعمال المختارة – جبرييل مارسل (١) ، مقدمة رجل الله والقلوب النهمة ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧١ م ، ص ٢٩ .

إن (مارسل) ينطلق في كتابته المسرحية من واقع الحياة الإنسانية ، وهو يعايشها كي يتمكن من التعبير عن التجربة الوجودية بكل ما فيها من تفاصيل في ضوء تجربته الشخصية ، حتى أنه قد أولى فكرة التجسد في أعماله اهتماما خاصا ، وحول ذلك يقول (مارسل) : (ومن خلال هذه الفكرة فإنه لا سبيل إلى تأويل هذه الأعمال على نحو مثالي ، بالرغم من أن اتجاهي الفلسفي لم يتضح إلا بعد تأمل طويل ونقدي للمذاهب المثالية . لقد كنت مهتما بصفة خاصة بالإنسان الواقعي ، بهذا الإنسان المعين ، الملتحم في هذا الموقف المحدد والذي نستطيع أن نقول عنه أنه يمثل امتدادا لجسده تطول أو تقصر المدة التي يحتلها في الزمان . (...) لقد كانت مهمتي دائما أن أتجاوب من أعماقي وبقدر المستطاع مع الشخصيات التي فرضت نفسها علي من داخلي)[٤٢] .

لقد انطلق (مارسل) في تأسيسه لعلم الأخلاق في فلسفته الوجودية من خلال اعتناقه للعقيدة الكاثولوكية عام ١٩٢٩ م ، حيث أسس وجهة نظره حول القضاء والقدر وحرية الإرادة ، وكان لذلك انعكاسه على نصوصه المسرحية ، (فقد اجتهد أن تشير مسرحياته إلى ما هو عبر الوجود، دون التخلي عن تثبيت الوجود في أشد معطياته التحاما بالحياة اليومية. فهو يكتب مسرحياته من داخل الواقع الفعلي نفسه، ومن مركز مشكلاتنا الإنسانية المحرقة. ولكنه قد يميل إلى أداء هذا العمل في شيء من التطرف، بحيث قد نشعر في بعض المواقف التي ابتدعها، أو في بعض التلميحات التي تتناثر في مسرحياته هنا وهناك – بشيء من

---

(٤٢)جبرييل مارسل ، الفلسفة والمسرح – رسالة شخصية ، في : نظرات حول الانسان ، ص ٢٠٠ .

الغمـوض)[٤٣]، فقـد كـان لاهـتمام (مارسـل) بالقضايا المرتبطة بعزلة الانسان واغترابه أثره في تصوير الواقع الإنساني بأنه واقع قاتم، وأن الوقوف على حقيقة هذا الواقع يتطلب وضع الشخصيات المسرحية في مواقف واختبارات تبين خفايا الانسان وواقعه في أوضح صورها.

وإذا كـان (مارسـل) قـد عـارض المسرح المـسمى بالمسرح الفلسفي لأن الشخـصيات قـد تـبدو فيه دمى يحركها مذهـب ما، فإنه نظر إلى أن المسرح يكون فلـسفيا في حـدود كـونه محـررا ومـثيرا للأفكار، (وقد أكد جبرييل مارسل مرارا عديدة على أن مسرحه لم يتطور مستقلا عن اهتماماته الفلسفية، كما أنه لم يتطور مـوازيا لهـا، وانما تطور ابتداء من منبع واحد بعينه هو الإحساس بسر الكائنات وبالقـيمة)[٤٤]، فمسرحه يتوجه بالخطاب إلى وعي الناس في محاولة لممارسة دور إصلاحي في المجتمع.

لقـد علـل (مارسـل) توجهه نحو المسرح بأنه كان نتيجة لإمكانية الوصول عن طريقه إلى عدالة سامية، فالعمل المسرحي لا يمكن أن يمثل أي قيمة بنظره إلا إذا تقمـص كـيان المـشاهد بمجـرد نزول الستار، وحرك فكره ليرتفع إلى مستوى فـوق مـستواه، وذلـك حتـى يـدرك طبـيعة ا لمشكلات الوجودية ويحاول تقديم

---

(٤٣) فؤاد كامل ، جبرييل مارسل – حياته ... ، ص ٣٩ .

(٤٤) المصدر نفسه ، ص ٢٨ .

إجابات وحلول لها، ففي العمل المسرحي شيئا يتجاوز القدرات الواعية للمؤلف، والشخصيات هي التي يجب أن تولد هذا الأثر الحسي(٤٥).

إن (مارسل) في مناقشته لموضوعات عزلة الانسان وسوء فهمه، وحالات القلق التي تنتابه، إنما يريد أن يكشف من خلالها عن طبيعة أزمة الانسان محاولا الوقوف على أسبابها، وتوجيه انتباه الآخرين اليها، حتى يسهموا في إيجاد الحلول المناسبة لها، فهو يعرض الأزمات المتعلقة بالإنسان وبحركته في هذا الوجود من خلال حالة الاستقرار الموضوعي لطبيعة حياته اليومية، (فأغلب مسرحياته تبدأ بتجمع حثيث لأزمة، وغالبا ما تكون هذه الأزمة عائلية ثم بانفراج لتلك الأزمة، وهي صورة تقليدية من حيث الشكل، ولكنها معاصرة أشد المعاصرة من حيث المضمون لأنها تعالج أزمات الضمير الإنساني الحديث، في مواقف عينية، لا تحل في نطاق التفكير المجرد وحده، لأنها مواقف وجودية لأشخاص يسيطر عليهم القلق والهم، ويجاهدون للتعرف على معنى لحياتهم، وتحديد مصائرهم)(٤٦).

ففي مسرحية (العالم المكسور) ١٩٣٢م صور (مارسل) الأزمة الروحية التي سيطرت على الانسان الغربي في الثلاثينيات والتي خلقت لديه الضياع وفقدان الهدف وضبابية الرؤية إزاء المشكلات الاجتماعية. وفي مسرحية (روما لم تعد في روما) عام ١٩٥٠م عرض (مارسل) أزمة الضمير التي يعانيها المثقفون الفرنسيون في مرحلة من أدق مراحل التاريخ الفرنسي.

---

(٤٥) ينظر. جبرييل مارسل ، الفلسفة والمسرح ... ص (٢٠١ – ٢٠٢) .

(٤٦) فؤاد كامل ، جبرييل مارسيل – حياته .. ، ص (٣٢) .

إن مسرح (مارسل) مسرح استنباطي يحفر فيه الكاتب في أعماق نفسه إلى أقصى ما تصل اليه وسائله، ولا يقدم لنا نتائجاً أو حلولا جاهزة، وكل ما يفعله هو إثارة اهتمامنا بوضعنا الإنساني، وبسر الوجود، وهو يحاول الكشف عن الحقيقة الباطنة المستقرة في أعماق الانسان بلا رمزية مستغلقة، أو حذلقة وتقعر في الاسلوب، فهذا المسرح مسرح حي لا ينعزل عن الوجود النابض بالحياة وعن هموم الانسان الأبدية، وهو يضع مشكلة المسرح الفلسفي أو الذهني بكل ما فيها من حدة، وقد وصف بأنه يشرح قضية أو يؤدي رسالة، أو هو مثال واضح لدراما المواقف(٤٧).

إن التجربة الوجودية لم تفصل اهتمامها المباشر بالإنسان وذلك بوصفها الوسيلة المثلى لمعرفة الانسان للعالم، وهي في الوقت نفسه طريقة مباشرة للإلتحام بالحياة في مواقف خاصة يشعر فيها الفرد بمعاناته الذاتية لا سيما حينما يواجه الأزمات أثناء فردانيته المهمومة وحريته المقيدة، وبما أن الانسان قد ألقي به في هذا الكون وترك كي يواجه القوى الخارجية وحيدا، فإن هذا الانسان قد ظهر عند (مارسل) بصورة الانسان القوي المتحرر المعزز بالإيمان، والذي يوضع ضمن مواقف دقيقة وذلك للوقوف على طبيعة التركيبات الوجودية المعقدة التي تنطوي عليها النفس البشرية.

لقد أشاع (سارتر) مصطلح (مسرحيات المواقف) في الأدب والنقد ليعبر من خلاله عن تلك المواقف الإنسانية المختلفة، وعن طبيعة السلوك الذي يفرضه

---

(٤٧) ينظر . فؤاد كامل ، جبرييل مارسل – حياته ... ، ص (٣٠ – ٣١) .

كـل موقـف، وهـذه المواقف ترتبط في حقيقتها بأزمة فكرية خالصة وليس بأزمة أحـداث درامية، وقد اعتمدها (مارسل) في مسرحه كما في مسرحية (رجل الله) الـتي انتهـى مـن تألـيفها عام ١٩٢٢م، فقد جاءت هذه المسرحية في فترة حفلت بالقلـق والـتردد والحيرة، إذ كتبها (مارسل) قبل أن يتحول نهائيا إلى الكاثوليكية عام ١٩٢٩م.

ولم يقصد (مارسل) بهذه المسرحية اتهام البروتستانتية أو إدانتها، وإنما كان هدفـه -علـى الأرجح – هو إبراز وتصوير حالة نادرة لما يمكن أن تحدثه الوظيفة الـروحية مـن تـشويه إن لم تـؤخذ بحـب ونكـران للـذات، فالعـيب يكمـن في الأشـخاص ولـيس في الـدين أو الايمان، والفكرة الرئيسة للمسرحية هي (عدم التفـتح للغـير)، وهـي حالة تصيب الذين يستغرقون في محاسبة أنفسهم فيصيبهم الهـوس الأخلاقـي، ولا يفطنون إلى ما يدور في نفوس أقرب الناس اليهم.(٤٨)، وإذا كان (سار تر) قد توصل في تحليله لعلاقة الذات بالغير إلى التأكد من إخفاق هـذه العلاقة في كل صورها وأن الجحيم هو الآخرون، فإن موقف (مارسل) قد جـاء مغايـرا حينما ذهب إلى أن الجحيم هو الذات المغلقة على نفسها، والتي لا تتفـتح علـى حب الغير، بل تبقى مشغولة بنفسها فلا تعكف إلا عليها ولا توجه التقويم والتقدير والنقد إلا اليها.

---

(٤٨) ينظر . فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية رجل الله في : من الأعمال المختارة (١) ، ص ٤١ .

تدور مسرحية (رجل الله) حول شخصية القس الفرنسي كلود ليموان الذي كرس نفسه للمهنة الدينية التي يمارسها تكريسا تاما، إذ لم يعد في حياته مكان للآخرين بعد أن أصبح هو ووظيفته التي يقوم بها شيئا واحدا، فانعكس ذلك في تصلب شخصيته حيث سيطرت الميكانيكية والآلية على حركته، وقد نتج عن انشغاله بوظيفته اتساع الفجوة بينه وبين زوجته وذلك بسبب إهماله لها وعدم شعوره بمعاناتها وآلامها.

إن انشغال القس بوظيفته الدينية وإهماله لوظيفته الزوجية قد كان أحد الأسباب التي جعلت زوجته (إدميه) تخونه مع جار لهما يدعى (ميشيل سانديه)، وبما أن من مهام القس هو الصفح عمن يرتكبون الذنوب وتخليصهم من عذاباتهم بعد سماع اعترافاتهم، فإن (ادميه) تعترف لزوجها (كلود ليمون) بذنبها الذي اقترفته، وهنا يمضي القس إلى تمثيل وظيفته إلى النهاية فيصفح عنها تحاشيا للفضيحة، وبتناسيه للعذاب الذي تكابده (ادميه) تتولد غبطة خبيثة عند الزوجة التي تنظر إلى القس كشخص ساذج، وذلك لإدعاءه امكانية شفاء الناس بينما لا يمكن له أن يشفي زوجته .

وتتضخم أزمة (إدميه) حينما تنجب من عشيقها الذي رحل عنها طفلة اسمها (أسمو ند)، وبعد سنوات يعود العشيق وهو مصاب بعلة لا شفاء منها، حيث يطلب من القس (كلود ليموان) رؤية ابنته التي أصبحت فتاة ، فينقل القس رغبته إلى زوجته (ادميه):

(كلـود: إصـغ إلـي يـا حبيبتي .. لـيس مـن حقـي أن أخفي عنك الحقيقة . إن فرانسيس يقول إن أيامه معدودة .. أفهميني جيدا . ربما كنت على صواب لست أدري . ولكـن هل أنت متأكدة .. من أن ذلك لا يكون نوعا من الجبن ؟ (إدميه تـرتجف) انـك لـن تـريه. سـيأتي في زيارة ذات يوم تكونين قد خرجت فيه من المنزل .

إدميه : لقد رتبت كل شيء في رأسك .. ولكن .. ولكن هذا مخيف .. من تكون إذن؟ انك لست انسانا .

كلود : انه شخص يحتضر .

إدمـيه: اذن ، لقـد أمحـى الماضـي بالنـسبة لك وأصبح كأن لم يكن .. أما أنه كان يحتضنني بين ذراعيه .. ويضمني إلى صدره ؟

كلود : اسكتي .

ادمـيه: أوه .. إنك تستطيع أن تستمع إلى شيء .. ليس البرود هو الذي ينقصك حينما يتعلق الأمر بي ..

كلود : ولكن هذا فظيع يا ادمية .. هذا الذي تقولينه .

ادميه: إن عظمة النفس الرخيصة هذه.. تفزعني ..

كلود : الرخيصة ! ولكنني عندما غفرت لك ..

إدميه : إن لم تكن قد غفرت لي لأنك تحبني ، فماذا تريدني أن أفعل بهذا الغفران ؟) [٤٩] .

وبعد تكشف الحقيقة وعودة (ميشيل سانديبه) ، يعيش القس أزمة ضمير عنيفة ، وهذه الأزمة تفرض عليه أن يكشف لـ (أسموند) أنها ليست ابنته، وحينما تعلم بذلك تصاب بصدمة كبيرة فتقرر مغادرة البيت لأنها اكتشفت أنه مغرق بالزيف والحقد .

إن هذه الأحداث تحيل القس إلى الشعور بأنه قد ارتكب خطأ فادحا لأنه لم يؤسس رسالته الروحية على الحب، ولم يؤسس مثله العليا على أسس إنسانية، لذلك أصبحت حياته خالية من المضمون وعم الخواء والندم فيها لا سيما بعد أن عد نفسه أنه المسؤول عن خطيئة زوجته، (إنه لم يستطع أن يفهم أقرب الناس إليه، كما أنه لم يشعر إطلاقا بالغيرة كما يشعر بها غيره من الرجال ، ولهذا تراه ادميه مجردا من آدميته ، وإنه أحق منها بالعلاج لأنه يفتقر إلى المشاعر الإنسانية الأولية ، كالحب والبغض والغيرة والألم . إنه يغطي امتلاءه بنفسه بحجج جميلة منها : أنه إنسان ذو ضمير ، وأنه صادق مع نفسه .غير أن هذا النوع من الصدق ينمي في النفس نوعا من النرجسية الروحية ، بحيث ينحصر الوعي في حدود الذات الضيقة ، بدلا من أن يكون رحبا فياضا ، متفتحا على الحياة ، وعلى إسعاد الآخرين)[٥٠] ،وتبقى مواقف القس تحيله إلى حالة من الفراغ

---

(٤٩) جبرييل مارسل، رجل الله، ص (٩٣ – ٩٤).

(٥٠) فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية رجل الله ... ، ص ٤٣ .

والعـزالة، ومما يؤشر استمرارية التأزم في شخصيته هو فكرة الانتحار التي تراوده لـولا أن هـناك واجـبا روتينـيا يـرتبط بوظيفته الدينية في أبرشيته ويستدعي منه البقاء على قيد الحياة.

وفي مـسرحية (العـالم المكـسور) ١٩٣٢م يـؤكد (مارسـل)علـى ضـرورة التفكير بعيداً عن العزلة الإنسانية وتأكيد حالة التواصل مع الآخرين، وتعميق الـشعور بالانـتماء إلى هـذا العـالم الذي نحن جزء منه، وذلك من خلال مناقشته للأزمة الروحية التي سيطرت على الانسان الغربي في الثلاثينيات.

تظهـر الـسيدة (كريستيان) وهي تعيش حياة محمومة مليئة بالاهتمامات والنـشاطات والأعمال الخيرية كتأليف سيناريو لباليه ، وتأليف رواية بالاشتراك مـع أحـد معجبـيها، حـيث تأتـي هذه الرواية على شكل رسائل يتبادلها رجل وامرأة، ومما يفسر توجهات المرأة نحو اهتماماتها هو حالة الفراغ التي تعم حياتها لا سـيما أن زواجهـا مـن (لوران شسنيه) قد جاء زواجاً يفتقد للحب، إذ شكل (لـوران) عنـصراً سـلبياً في حـياة زوجـته لكـونه شخـصية مغلقة وعاجزة عن التواصـل مـع محـيطها الاجتماعـي، وهو لم يتحمل مسئوليته تجاه زوجته مبرراً ذلـك في أنهـا حـرة في اختيارها لهذه الحياة، (وتشعر كريستيان شعوراً قوياً بأنها تحـيا في عـالم مكسور، عالم مصنوع نسي الناس فيه أثمن جزء من أنفسهم، وهو الـروح ، وأخـذوا يهـيمون علـى وجـوههم بحثاً عن متعة الحياة، في الرحلات الـسياحية ،وفي الأجـواء المـثيرة صـناعياً، وبـين موسيقى الجاز ذات الإيقاعات المحمـومة الـتي بعـدت كـل البعد عن بساطتها الأولى، ونضارتها البدائية، لتصبح

موسيقى تجارية رابحة)[٥١]، وهذه الأجواء ترتبط في حقيقتها بالتعبير عن الفوضى التي تجتاح العالم المعاصر ، وعن حالات التمزق والانصهار والاغتراب التي تلف أجواء الشخصيات وتجعل منها شخصيات مهزوزة مفككة ،وهي لا تنفصل في كثير من تداعياتها عن أجواء العبث وحالات العدم واللاجدوى وذلك نتيجة لسوداوية أزمتها الإنسانية ، ويمكن ملاحظة أجواء العبث واللاجدوى في مواقف (كريستيان) واهتماماتها المختلفة التي لا تحقق من خلالها أي شيء .

ومما يعقد الأزمة بين شخصيتي (لوران) و (كريستيان) هو ظنه بأن زوجته تحب ذلك الموسيقي الروسي الذي سكن في منزلهما ، لكن الزوجة تعلن أنها تتعاطف مع موسيقاه فقط ، وفي هذه الأثناء تترك أحد معجبيها وهو (فيليب ديكلو) ينساق إلى الاعتقاد بأنها تحبه بعد اعترافه بحبه لها ، وهذه المرحلة تعد مرحلة جديدة من اهتمامات (كريستيان) إذ أنها تقوم على التلاعب بعواطف الآخرين .

ومع تسلسل الاحداث يظهر السبب الحقيقي الذي يقف خلف الأزمة الروحية لـ (كريستيان) ، فحينما تلتقي مع (جنيفييف) نكتشف أن هذه الفتاة هي شقيقة الشاب الذي أحبته (كريستيان) قبل زواجها من (لوران) ، لكن هذا الشاب أصبح راهباً في الوقت الذي أرادت فيه (كريستيان) الاعتراف بحبها

---

(٥١) فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية العالم المكسور في : من الأعمال المختارة – جبرييل مارسل (٣) ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٦ .

له ، وتشاء الأقدار أن يموت الراهب بعد معرفته بحب (كريستيان) له عن طريق أخته :

(كريستيان : (...) ليس في وسعك أن تتصوري .. في نفس اللحظة بالذات التي صارحني فيها بأنه سيصبح راهباً ، كنت سأقول له أنني أحببته. أي حب ، أجل ،لقد خمنت ...مبهورة .. هذه اللحظة جمدت كل وجودي . ومنذ تلك اللحظة ، لم أعد أملك زمام نفسي ... لم أعد أعرف من أنا .(صمت) .لا أدري لماذا عهدت إليك بسري وكنت قد أقسمت لنفسي ألا يعرف أحد على الإطلاق

....

....

....

....

جنيفيف: حمل أخي حبك كما يحمل صليبه في الشهور الأخيرة من حياته، التي وهبها له. (...) ولكن ما أستطيع أن أقوله لك، هو أنه في تاريخ معين، أجل، في يوم محدد، في المذكرات التي كان يحررها كل صباح، ولم يتح له الوقت أو الإرادة لاتلافها ،كانت تدور حولك بلا انقطاع، وعندي شعور بأن ذلك قد حدث في أعقاب حلم تراءى له ... (...) حلم عادي جداً، على ما أعتقد ، شيء لا يشبه الرؤيا بحال من الأحوال. أفهميني، يا كريستيان، هذا الحلم لم يزعجه، ولكن، كإنما أيقظ فيه من ناحيتك ... لست أدري كيف أعبر عن ذلك ... الشعور بمسؤولية غامضة، أجل أشبه بالأبوة الروحية . ففي لحظة معينة من

حياته .رأى أن الفعل الذي وهب به نفسه لله ، ربما كان يعني اليأس بالنسبة إليك ... من يدري ،بل الضياع ؟ ولم يكن يستطيع أن يكون على هذا النحو. ومنذ تلك اللحظة ، تضرع بحرارة إلى الله أن يكشف الغطاء عن بصيرتك)[٥٢].

وتعيش (كريستيان) بعد ذلك حياة ملؤها اليأس والألم ، ولا تتوانى عن مواجهة زوجها واتهامه بالضعف والسلبية، وبأنه هو الذي أوصلها إلى هذه الحياة المقيتة، وذلك بعد أن تركها وحيدة بلا سند مما ولّد لديها شعور الاحتقار له ولنفسها.

وتتحول مواقف (كريستيان) في نهاية المسرحية ، وذلك بعد أن تكتشف أنها ليست وحيدة في هذه الدنيا وبالإمكان أن تتحول إلى الصواب والايمان، حيث تعاهد نفسها بأن تصلي، وأن تكون وفية، حيث تقوم بالصلاة أمام (جنيفيف) قبل انصرافها، وتقرر الوفاء لزوجها وأنها لن تكون ملكاً إلا له، وهذه المواقف التي تقفها (كريستيان) تعني أن المشكلات التي عاشتها الشخصية (قد تلقت ضوءاً جديداً باهراً، وأن ثمة آفاقاً وسبلاً جديدة قد تفتحت لحلها، في نفس الوقت الذي ربما ظهرت فيه أسباب غير متوقعة لصراعات جديدة. ذلك أن الحياة التي يدور محورها على إيمان معين لا تخلو من

---

(٥٢) جبرييل مارسل ، العالم المكسور، في: من الأعمال المختارة (٣) ترجمة. فؤاد كامل، الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٣م ، ص (٣٦٤ – ٣٦٦) .

صـراعات، بـيد أن الـشيء المهـم في هــذه الحياة المؤمنة هو قضاؤها المبرم على الفراغ الرهيب الذي يشعر به الانسان في عالم مكسور يفتقر إلى الإيمان)[٥٣].

إن شخصيات (مارسل) المسرحية تنتمي في معظمها للطبقة البرجوازية الـتي ينتمي اليها، وقد اختار بعض تلك الشخصيات من خلال تلك التي عايشها في حـياته محـاولا الارتفـاع بمـسرحه فـوق متناقـضات الحـياة المعاصـرة بوصف الانسان كائنا دينيا يحظى بمكانة عظيمة عند الله.

لقـد بقـي (مارسـل) قـريبا من ضمير شعبه، ولم يتوان في مسرحه عن مناقشة الموضـوعات المـرتبطة بـواقعة الـسياسي، فقـد كـان للحـربين العالميتين تداعياتهما على الانسان الفرنسي حيث أثرتا في البنية الفكرية للمثقف الأوروبي بشكل عام، وفي مسرحية (روما لم تعد روما) ١٩٥٠م تعرض (مارسل) لموضوع سياسـي ارتبط بأزمة الضمير التي كان المثقفون الفرنسيون يعانون منها في مرحلة دقيقة من مراحل التاريخ الفرنسي.

اسـتمد (مارسـل) عـنوان مـسرحيته مـن إحـدى فقـرات مـسرحية (سـرتوريوس) لــ (بـيير كورنـي) حـيث ضمن مسرحيته أبياتا منها، وقد ناقش (مارسل) من خلالها هجرة عدد من المثقفين الفرنسيين أثناء الحرب العالمية الثانية تحت مبررات متعددة لهذا الموقف، وتلعب شخصية (بسكال لومير) دورا محوريا في أحـداث المـسرحية، فقـد عمل أستاذا للأدب في الكوليج دي فرانس في بداية

---

(٥٣) فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية العالم المكسور ، ص ١٩٨ .

حياته العملية ، ونتيجة للخطر الذي يتهدد فرنسا فقد مارست زوجته (رينيه) الضغوط عليه للهجرة من فرنسا وذلك بحجة الحفاظ على طفليهما، مما أثر تأثيرا بالغا في واقعه الاجتماعي حيث تعرض إلى أزمة ضمير حادة.

لقد اتخذت (رينيه) من الأحداث الموهومة التي تجتاح فرنسا ذريعة لها للهجرة إلى البرازيل، ولم يكن هدفها الحقيقي هو الهروب حفاظا على زوجها وطفليها، وانما كان هدفها هو اللحاق بعشيقها (كارلوس) الذي كلفته بإيجاد منصب لزوجها في إحدى الجامعات البرازيلية.

إن رضوخ (بسكال) لرغبات زوجته وقراره بالهجرة يجعل (روبير) – ذلك الشاب الماركسي المتمسك بعقيدته– ينتقد (بسكال)لأنه صاحب ضمير برجوازي منحل ولا يمكن له تقدير العواقب المترتبة على هروبه من فرنسا في هذه المرحلة الحرجة:

(بسكال: (...). ومع التسليم بأنني قررت أخيراً أن أصحب زوجتي وأولادي إلى البرازيل ،فلست في موقف يسمح لك بتوجيه أي اتهام إلى مسلكي. أنا أعرف الآن، أنك لم تتصرف كوطني، لحظة واحدة. كلا يا روبير، بل تصرفت كمشايع ،مجرد مشايع لا أكثر..

روبير: (متمالكاً نفسه) من ذا الذي يتحدث عن اتهام، أو عن حكم أخلاقي؟ هذه أوهام، وأنت تعلم ذلك مثلي. ولكنني أريد أن تلاحظ فحسب أنك إذا كنت قد ملكت من الجرأة ما جعلك تعامل فرنسا على أنها جثة، وتدّعي إدعاء

عجيباً بأنك تصحب روحها نحو الشواطئ البرازيلية، فإنني أنا وأصدقائي قد تعهدنا بالمحافظة على فرنسا حقيقة، وليست ميتة، فرنسا الثورية التي لم يسمح لك ضميرك السيئ، ضمير البرجوازي المرهون-أن تعترف بوجودها)[٥٤].

وقبل رحيل (بسكال) وزوجته (رينيه لوميير) عن فرنسا ، يتجه إلى إقناع (إستير) شقيقة (روبير) والأخت غير الشقيقة لرينيه - التي تشك رينيه بوجود علاقة بينها وبين زوجها - بأن تصحبهما هي وأبنها (مارك - آندريه) إلى البرازيل ، وإذا كانت (رينيه) قد صرحت بسخرية أنه لم يعد ثمة وجود للشرف ، فذلك لأن كلمة وطن لم يعد لها في نظرها أي معنى ، وهذا الموقف يؤكده (مارك - آندريه)الذي استبعد معرفة الجانب الذي يقف فيه الشرف ومن ثم الجانب الذي توجد فيه فرنسا ، لأن مسألة فرنسا ومسألة الشرف الفرنسي لا تنفصلان .

وفي موطنه الجديد يتعرض (بسكال) لضغوطات تفرض عليه احترام الرأي العام بوصفه إستاذاً جامعياً ، وتشتد أزمة (بسكال) حينما يتدخل أحد رجال الدين (الأب ريكاردو) بحياته تدخلاً سافراً، حيث يطالبه رجل الدين البرازيلي بالكشف عن الأخطاء والفظائع التي تحفل بها كتابات الأدباء الفرنسيين المتحررين، يقول (الأب ريكاردو) مخاطباً (بسكال): (لا يمكن أن يقوم ثمة

---

(٥٤) جبرييل مارسل ، روما لم تعد في روما ، في : من الأعمال المختارة (٢)،ترجمة وتقديم فؤاد كامل ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧٢م، ص (٩٢ - ٩٣).

حـياد في أي مجـال كان، ولاسيما في المجال الذي تسمية بمجال الأدب. ولا يكفي أن يقتـصر الأمـر أو أن يكون الغرض الرئيسي هو مجرد العرض، بل ينبغي أن نحكـم، وأن نحكـم وفق معايير ثابتة(...). ينبغي أن نقوم بمراجعة للأحكام في ضوء الأحداث المعاصرة ، كما ينبغي أن نتخلص من ذلك التساهل المجرم الذي أبـداه الـناس نحـو اولـئك الـذين حطمـوا الايمـان ، وفتحوا الطريق المؤدية إلى الفوضـى. وقـد أكـدوا لـي أنك تنوي محاضرة طلابك عن (جيد) و(بروست)، وعمـن لا أدري؟.. وعلـى فـرض أنهـم خولـوك هـذا الحـق ، وهـذا ما كلفت بإبلاغـك بـه صـراحة فسوف يكون ذلك بشرط رسمي: وهو أن تكشف عن الأخطاء، وعن الفظائع التي تحفل بها كتاباتهم)[٥٥].

إن موقـف (الأب ريكاردو) هنا هو شكل من أشكال القمع الفكري التي تمـارس ضـد (بـسكال)، فهـو يتظاهر بأنه قد حدد اختيار (بسكال) مقابل منحه كرسـي (سـان فيلـيب) في الجامعـة ، فإذا لم يحترم الرأي العام في البرازيل ، فإن أبـواب الجامعـة سـتغلق في وجهه، وهذا الابتزاز الأخلاقي المادي الذي يمارسه (الأب ريكـاردو) مـن شـأنه أن يحيلـنا إلى مأسـاوية الواقع النفسي الذي يعيشه (بـسكال)، وما حالة تحديد الاختيار إلا شكلاً من أشكال التقييد له، إذ من شأنه أن يجعـل الـبعض ينظـرون إلى أن (بسكال) شخص أناني ضعيف لا يبحث إلا عن مصالحه، وأن رحيله عن فرنسا لم يكن إلا هروباً ارتبط بحرصه الوحيد على أمنه وحياته الشخصية .

---

(٥٥) جبرييل مارسل ،روما لم تعد في روما ، ص١٤٢ .

لكـن (بـسكال) برفضه للإذعان المفرط لرغبات (الأب ريكاردو) قد أكد أنه يعيش رغم أزمته جانباً لا يستهان به من الحرية الفكرية، (فليس من شك أنه لا يـرفض التسليم بأن التأثير الذي يمارسه شخص مثل (جيد) كان مفسداً حقاً من بعض جوانبه. ولكن لأن بسكال يتمتع بعقل أمين في جوهره ،فإنه يرى أن الـواجب الأول على مؤرخ الأدب قبل التذوق – وهو ما يعني هنا الإدانة – هو الفهـم بمجهـود مـن التعاطف يمتزج بسخاء النفس، فإذا كان ثمة افتقار إلى هذه الـتعاطف أو هـذا الـسخاء، لم يعـد هـناك مكـان للفكـر الحر. وهنا ينحط النقد ويتحول إلى ضرب من ممارسة نوع من الأوتوماتيكية (الحركة الآلية)، وهذه نقطة لا يستطيع أن يتخطاها دون أن يخون رسالته) [٥٦].

ومـع تـضخم المعانـاة الـتي يعيشها (بسكال) في البرازيل، نجده يعلن عن مناعـته بـآراء (روبـير) الذي قتل في فرنسا على أيدي خصومه السياسيين حيث يناشد مواطني فرنسا في رسالة إذاعية من البرازيل بضرورة البقاء في الوطن، لأن الـوهم القائـل بأنـنا نـستطيع أن نحمـل الـوطن معـنا لا يمكـن أن يولد إلا من الغرور– على حد تعبيره.

إن هذه المسرحية التي كتبها (مارسل) في أوج نضجه الفني والفلسفي تؤكد معنى الواجب، دون أن تنسى أن لهذا الواجب تفسيرات متباينة وفق استعدادات الأفـراد العقلـية بـل والعـضوية أيـضا، ولكن على الإنسان اتخاذ الموقف الذي

(٥٦) جبرييل مارسل ، تعليق على مسرحية روما لم تعد في روما ، في : من الأعمال المختارة (٢) ، ترجمة . فؤاد كامل ، ص (١٨٦ – ١٨٧) .

يمكن التمسك به إلى النهاية، ومحور المسرحية الأساسي وبؤرتها المركزية التي تضيء كل شيء فيها هي ضمير (بسكال لوميير)، فالأزمة الحقيقية التي يعانيها هذا الضمير هي عجزه عن التحرر من ضرب الهوس الفلسفي الذي يبعده عن الفطرة الصحية السليمة [٥٧] .

إن أزمة الانسان الفرنسي تتجلى واضحة من خلال أزمة الشخصيات وفي مقدمتها (بسكال) الذي يعاني من أزمة ضمير حادة ترتبط بموقفه السلبي من الوطن في الظروف الحرجة، وهذه الأزمة نتيجة حتمية لرضوخه لرغبة زوجته المتمثلة بالهجرة وذلك بسبب حالة الذعر التي تعيشها في فرنسا، كذلك تبدو حالة التأزم واضحة في شخصية (مارك– آندريه) ذلك الفتى العدمي الحائر الذي يعبر عن الشباب الفرنسي في تلك المرحلة العصيبة المفعمة بالضياع والانحلال والفساد وحالة الافتقار إلى الطمأنينة ووضوح الهدف، وتبدو حالة التأزم كذلك في شخصية (روبير) ذلك الشاب الماركسي الذي رأى أنه من الممكن الحيلولة دون أي غزو أجنبي لفرنسا من خلال قيام شيوعية فرنسية، وقد ظل متمسكاً بمبادئه حتى دفع حياته ثمناً لها بقتله على أيدي أنصار (ستالين) الذين رأوا فيه خصماً خطيراً.

وإذا كان (سارتر) قد اتخذ من الفن وسيلة للخلاص في بعض كتاباته، فإن (مارسل) قد جعل شخصياته المسرحية تتخلص من أزماتها من خلال العودة إلى الايمان، وقد ظهر ذلك من خلال شخصية (كريستيان) في مسرحية (العالم

---

(٥٧) ينظر . فؤاد كامل ، مقدمة مسرحية روما لم تعد في روما ، ص (٩_١٠) .

المكسور)، و (بسكال لوميير) في مسرحية (روما لم تعدفي روما) و (إميديه شارتران) في مسرحية(القلوب النهمة أو الظمأ) وغيرهم ، وهذه النهاية التي ينهي (مارسل) شخصياته إليها نابعة من قناعاته الدينية ، يقول (بسكال) مخاطبا (مارك- آندريه) وهو في حزن عميق: (لم أعد أعرف أين الشجاعة. أو حتى أين التضحية. أنت تفهم ، يا مارك- آندريه، أنا لا أعرف ما سيبقى مني بعد ذلك الإبعاد هناك، لن أعرفه إلا فيما بعد، وربما كان ذلك لإدانة نفسي. يا بني أقسم لك، إن افتقاري إلى الايمان لم أحسه قط بمثل هذه القسوة ، فلو أنني كنت مرتبطا، مرتبطا بالمسيح، فلعل شيئا من النور يوهب لي وأنا لا أبصر شيئا)[٥٨].

إن (بسكال) بابتعاده عن المسيح إنما ابتعد عن الايمان الذي من شأنه أن يهيئ له شيئا من النور، فأصبح بذلك مشرفا على الموت الذي اصطلح اللاهوتيون المسيحيون على وصفه بأنه موتا روحيا يمكن له أن يتجسد من خلال وضع الإنسانية خارج الايمان المسيحي، (إن عملا كمسرحية (روما لم تعد في روما) هو في جوهره عمل سمفوني . وقد أشرت في معرض الحديث عنه إلى الوعي البوليفوني بعالم يشعر بخطر الموت: بيد أنه من الجلي أن هذه البوليفونية لا يمكن إلا أن تكون متتابعة. ذلك أن ردود الفعل المتعاكسة عند كل من (بسكال) و (مارك- آندريه) لا يمكن أن تعرض في وقت واحد معا: ومن ثم فلا يمكن أن تنتهي المسرحية- إذا أردنا لها نهاية هارمونية- إلا بذلك النوع من اليقين المأساوي الذي توصل إليه بسكال)[٥٩]، والذي لا ينفصل عن الإحساس

---

(٥٨) جبرييل مارسل ، روما لم تعد في روما ، ص ١٠٥ .

(٥٩) جبرييل مارسل ، تعليق على مسرحية روما لم تعد في روما ، ص ١٨٠ .

بالمـوت الروحـي الـذي يظهـر واضـحا مـن خـلال الأزمـة الوظيفـية للإنسان المعاصـر، والمـرتبطة بانهـيار القيم الحضارية الروحية للعصر، وسيادة قيم جديدة تقـوم علـى الـبطش والقهـر لتلقـي بظلالهـا علـى الإنسان، فتجعله عاجزا عن التكـيف مـع الواقـع وترسـخ لديـه مـشاعر العزلة والاغتراب وفقدان التواصل والانسجام في عالمه مع الآخرين.

رابعا: أزمة الإنسان في أدب اللامعقول:

كان للحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥م) ولنتائجها السلبية أثره في توجيه عقول الكتاب في أوروبا لإيجاد دور جدي للإنسان في صياغة الحياة بعيدا عن ويلات الحروب ومآسيها، (ومما لا شك فيه أن عالم منتصف القرن العشرين قد فقد معناه في نظر كثير من الناس الذين يتمتعون بالذكاء ورهافة الإحساس، وأنه بكل بساطة لم يعد له معنى. لقد انحل ما كان يعتبر يقينا من قبل، وانهارت أسس الأمل والتفاؤل الراسخة، وفجأة وجد الإنسان نفسه أمام عالم مخيف وغير منطقي- أي باختصار "لا معقول"، لقد سقطت فجأة جميع عهود الأمل وجميع تفسيرات المعنى الغائي، فإذا هي سراب خلب وهراء أجوف وصفير في الظلام)[١]، ونتيجة لذلك فقد عم الخواء الروحي في أوروبا، وفقد الإنسان هيبته ومكانته في الوجود، لا سيما بعد أن فشل فشلاً ذريعاً في أن يرد ويلات الحروب عن مجتمعه الإنساني.

ويؤكد(مارتن أسلن) أن اصطلاح دراما اللامعقول يجب أن يفهم على أنه (نوع من الاختزال الفكري لنمط معقد من التشابه في التناول والطريقة والتقليد، ومن الأسس الفنية والفلسفية المشتركة، سواء أكان إدراكها بوعي أو بلا وعي، ومن التأثيرات الناجمة عن رصيد مشترك من التراث. ولهذا فان تسمية من هذا النوع تساعد في الفهم، ومقياس صلاحها هو مدى مساعدتها لنا على فهم

---

[١] مارتن أسلن ،مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول ، ترجمة. صدقي عبدالله حطاب ، الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء ، ١٩٧٠ م ،ص ١٣ .

واستيعاب العمل الفني. وهي ليست تصنيفا ملزما (...) فقد تحتوي مسرحية على بعض العناصر التي يمكن فهمها جيدا على ضوء مثل هذه التسمية)[٢].

وقد ذهب (البيركامو) إلى أن المنطلقات الفكرية التي تولد في الإنسان الإحساس بعبثية الحياة تكمن في (التكرار اليومي لحوادث يومية، ووعي الإنسان بمرور الوقت وحتمية الموت، وإحساس الإنسان بالعزلة عن العالم والمظاهر الطبيعية، وشعور الإنسان بغربته عن نفسه)[٣]، وهذا الموقف من فلسفة العبث لا يختلف عن موقف (أسلن) الذي رأى أن كل ما هو عبث يكون بلا غاية، وإن الشيء العابث هو الذي يكون مبتورا من جذوره الدينية والميتافيزيقية العميقة، لذلك يبدو الإنسان في عصر العبث تائها وضائعا، وتبدو كل تحركاته في الحياة عابثة وبلا جدوى، وقد أنعكس ذلك من خلال أدب اللامعقول الذي جاء ظهوره رداً على أحداث الحرب العالمية الثانية وويلاتها.

إن أدب اللامعقول يرفض التعامل مع المعنى المحدد والمنطقي، ويتجه إلى المعنى الرحب الذي يقوم على الصورة والفكر معاً، لا كما يمكن للعقل إدراكها بل كما هما في الوجدان، وتأتي الأشكال الخاصة بالتعبير عند العبثيين مليئة بالمتناقضات، وهي كالأحلام صورة رمزية لها أكثر من معنى يوحى به ولا

---

[٢] مارتن أسلن، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول ، ص٩.

[٣] حياة جاسم ، مسرح العبث واللامعقول بين النقدين الغربي والعربي ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، مجلة الأكاديمي ، العدد الرابع ، ١٩٨١ ، ص ٢٤.

يفصح عنه، معنى يمكن إحساسه فقط لأنه يتخذ شكل الحلم بغرائبيته وسرياليته.

ويزخر أدب اللامعقول بحالة الإحساس بالقلق الوجودي والذي يتم التعبير عنه بواسطة بنى لا منطقية للوضع الإنساني، حيث يعلن كتاب اللامعقول رفضهم للتدابير الفعلية والنقد الجدلي، ويتبعون شكلاً غرائبياً خالياً من الهدف ينبعث منه النشاز ولا معقولية الأحداث ضمن أجواء من انعدام التناسق تفجر الضحك من قلب المأساة، فكتاب العبث يتخذون من الكوابيس والأحلام مرتكزاً أساسياً في بناء نصوصهم الأدبية، وهم بذلك يسيرون على خطى السرياليين والتعبيريين إلى حد ما، (إلا أن السرياليين قد افتقروا إلى الوضوح بقدر ما أمعن التعبيريون فيه، حيث أفتقد هؤلاء وأولئك ذلك التوازن المستدق الحساس الذي لا سبيل إليه إلا بالوقوف على حقيقة العلاقة بين الحلم واليقظة، فالحلم عند (...) الطليعيين ليس وسيلة لاستكشاف عالم منفصل عن واقع اليقظة، بل هو وسيلة لاستجلاء حقائق ذلك الواقع، وسيلة يظل الواقع، بدونها، خبيئا وغامضا)[٤]، فالحلم عند كتاب الطليعة هو امتداد لليقظة، وهو يسهم في استكشاف خفايا الواقع والتجاوزات المخيفة التي تقع فيه، إذ أنه يعد أسلوباً من الأساليب المستخدمة عند الطليعيين للوصول إلى الحقائق الجوهرية المرتبطة بالإنسان والتي لا يمكن الوصول إليها عن طريق اليقظة، فالعبثيون

---

[٤] شفيق مقار ، مقدمة خمس مسرحيات طليعية ، القاهرة : وزارة الثقافة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ م، ص٣٨.

يحطمـون جـدران الواقع متجاوزين منطقيته الزائفة إلى عالم من الفوضى الشاملة تستحيل فيه معقولية الوضع الإنساني.

ومـا أن وضـعت الحـرب العالمـية الثانـية أوزارهـا حتـى تـبلورت دراما اللامعقـول في فرنـسا مـن خلال مجموعة من الأدباء أهمهم (صموئيل بيكت) و (يوجين يونسكو)، حيث جاءت رؤيتهم الفنية نابعة من الثورة ضد زيف وتفاهة الحـياة ومـثلها العليا. وقد سعى مسرح اللامعقول إلى كسر قوقعة النفاق والآلية الـتي أحـاط الإنـسان الحـديث بهـا نفـسه، وتنبـيهه إلى ضـرورة تقصي الحقائق الأصولية في الحياة حيث حقق بذلك غرضين، أولهما: سخرية مسرح اللامعقول بعـنف مـن عبثـية الحـياة المفعمـة بالـزيف والكـذب، وسخريته من البشر الذين يخفـون وراء حـركاتهم وأحاديـثهم حيوانـية مخيفة، وثانـيهما: مـواجهة مـسرح اللامعقـول لا معقولية الوضع الإنساني ذاته في عالم فقد إيمانه ويقينه[٥]، وبذلك فـإن مـسرح اللامعقـول قـد عـبر عـن أزمـة الإنـسان المعاصـر في ظل الحروب وتداعـياتها الـسلبية مستكـشفا طبـيعة الـنظام الاجتماعي وبنى علاقاته في ظل حـالات الـزيف والانحطـاط الـتي اجـتاحت قيم الإنسان ومبادئه، وذلك بتقديم الأجواء الضبابية الغامضة المعبرة عن معاناة الإنسان وهلاكه في بحثه الدءوب عن معنى الوجود.

---

[٥] ينظر . نعيم عطية ، مسرح العبث : مفهومه وجذوره وأعلامه ، في: مسرح العبث : القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م ، ص (٤٠١ – ٤٠٢) .

ولما جاء مسرح اللامعقول كي يقدم إحساساً تخمينياً أو معرفة حدسية لما هو مكان الإنسان في الوجود، فإنه لا يتحرى عن مشكلات سلوكية وأخلاقية، ولا يعنى بالإدلاء بالمعلومات أو بعرض مصائر شخصيات موضوعية ، كما أنه لا يكترث بتصوير أحداث أو بسرد مغامرات، إنه محاولة فنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى للوجود[٦] في ظل حالة انعدام قيمة التفكير الإنساني، نتيجة لما وصلت إليه الحضارة الغربية من فصام عن الحياة أدى إلى عزلة الإنسان واغترابه.

وبالرغم من أن دراما اللامعقول قد جاءت لتشكل ثورة جديدة على التقاليد المسرحية السائدة، إلا أنها لا تشكل انفصالا عن التراث المسرحي. فقد امتزجت بدراما اللامعقول تقاليد قديمة كتقليد المحاكاة بالحركات والتهريج التي ترجع إلى الهزليات الإغريقية والرومانية، وإلى الملهاة الإيطالية والأشكال الشعبية المسرحية كالملهاة الإيمائية الصامتة، وكذلك التراث القديم من شعر الفوازير والتراث الإغريقي والروماني من أدب الأحلام والكوابيس، والمسرحيات الرمزية أو المجازية كما في مسرحيات العصور الوسطى الأخلاقية، أو في المسرحيات الأسبانية الدينية والتراث القديم من البهاليل ومشاهد الجنون في الدراما، وإلى تقاليد المسرحية الشعائرية التي ظهرت في مسرح جان جينيه[٧].

---

[٦] ينظر. نعيم عطية، مسرح العبث.. ، ص ٤٠٣ .

[٧] ينظر. مارتن أسلن، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول ، ص (١٥ - ١٦) .

إن الإنسان في مسرح اللامعقول يعبر عن أزمته تعبيرا مباشرا وذلك بترسيخه لحالات العبث واللاجدوى، لذلك، نلاحظ الشخصيات-في كثير من الأحيان- وهي تنطق على سجيتها مستغلة حالة الاضطراب في حركة الشعور والوجدان لتتبلور من خلال حواراتها أكثر من صورة عاطفية في آن واحد.

إن مسرح اللامعقول يقوم على صفة التفكك بين الفكرة وما يليها وانتفاء السببية والمنطقية في سلوك الشخصيات، وتداخل الأفكار غير المتجانسة ووجودها في سلوك الشخصية نفسها، وانفراد كل شخصية في عالمها الخاص وعدم وضوح أفكارها، واستخدام الرمزية والتكثيف وعدم التقيد بالواقع والتداخل بين الواقع والخيال، إضافة إلى فقر الأفكار الذي يظهر من خلال: التكرار المتواتر سواء في الحركة أو الكلام، وتكرار السامع للكلام الذي سمعه وكأنه صدى له، أو تكرار الكلمات الأخيرة، أو اعتماد التماثل اللفظي وارتباطات الرنين، أو قلة الحصيلة الفكرية لما تفهمه شخصية في المسرحية من شخصية أخرى، أو التوقف المستمر واستخدام الصمت في تتابع واضح[٨].

ويعد (يوجين يونسكو)[٩] أحد رواد أدب اللامعقول الذين ركزوا في نتاجاتهم على عرض صور الاغتراب واللاجدوى وعبثية الحياة في ظل انسحاق

---

[٨] ينظر. عمر شاهين، الأسس النفسية لمسرح اللامعقول، القاهرة : مطابع شركة الإعلانات الشرقية، مجلة المجلة، العدد ٧٨ ، ١٩٦٣ م ، ص (٥٨ – ٦٠) .

[٩] ولد (يوجين يونسكو) في مدينة سلاتينا الرومانية عام ١٩١٢ من أب روماني وأم فرنسية ، لكنه لم يلبث وأن هاجر إلى فرنسا بصحبة والدته ولم يكن قد تجاوز الثانية من عمره ، وهناك نشأ في المدارس الفرنسية حتى أتم تعليمه ، ثم عاد إلى رومانيا موطنه الأصلي سنة ١٩٢٥ م ، حيث التحق بجامعة بوخارست لدراسة الشعر الرمزي ، ثم عمل في بداية حياته مدرساً للغة الفرنسية ، من مؤلفاته : المغنية الصلعاء ، المستأجر الجديد ، إميديه ، العطش والجوع ، مكبث وغيرها .

الإنسان وتحطم القيم والمبادئ الإنسانية، ويعود إليه الفضل في الإعلان عن مسرح الطليعة وتوضيح مفهومه وقوانينه للعالم، وذلك حينما قدم محاضراته في المعهد الدولي للمسرح عام ١٩٥٩م متحدثاً في الوقت نفسه عن تجربته الخلاقة مع المسرح الطليعي.

لقد زرعت الأحداث المريرة التي مرت به في طفولته، إثناء وجوده في (بوخارست) والمتمثلة بالحرب العالمية الأولى، شيئاً من الخوف والرعب في داخله مما أثر في تكوين شخصيته وبنائها الفكري، (فمن ذكريات يونسكو الأولى والتي تعود إلى عهد وجوده في بوخارست، صورة الجنود، رمز العنف، وهم يزرعون الشوارع ويدقون الأرض بأقدامهم. ومن هذه الذكريات أيضاً صورة العنف المتمثلة في جرائم الفاشستية وفي الحروب ولعل هذا العنف كان وراء شعور يونسكو بالغربة في وطنه والانفصام عن المجتمع الذي يعيش فيه. مما جعله يبحث له عن وطن آخر فوجده في فرنسا)[١٠]، وهذه الأحداث خلقت لدى (يونسكو) فيما بعد الإحساس بخلو العالم من المعنى، والشعور بعدم واقعية الواقع، وهذا قد أنعكس على شخصياته المسرحية التي ظهرت في أجواء اللامعقول وتناقضاته، وهي شاردة محطمة ولا تحمل في ذاتها شيئاً سوى الألم والندم وخواء حياتها، حتى أصبحت بذلك مثاراً للسخرية والتهكم.

---

(١٠) حمادة إبراهيم، مقدمة أعمال يوجين يونسكو (٥)، الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٨ م، ص ٥.

في عـام ١٩٣٨م عـاد (يونـسكو) إلى بـاريس لإعـداد رسـالة دكـتوراه في موضوع (الخطيئة والموت في الأدب الفرنسي منذ بودلير)، لكنه عدل عن توجهه في دراسـته وأسـتقر نهائـياً في بـاريس، وقـد دخـل (يونـسكو) مـدخل التألـيف المسرحي وهو في السادسة والثلاثين من العمر تقريباً، وبالذات بعد انتهاء الحرب العالمـية الثانـية الـتي خلقـت لـدى الأدباء والمفكرَين دافعاً فكرياً وثقافياً جعلهم يـتوجهون إلى إيـضاح مأسـاوية الحـروب وسـوداويتها، وكـان تـوجه (يونسكو) للتألـيف المـسرحي في لحظة لم يفكر فيها في أن يكتب في يوم من الأيام للمسرح، حيث كان ذلك صدفة حينما أتجه لتعلـم اللغة الإنجليزية بوساطة كتاب للمحادثة يـستخدمه الفرنسي المبتدئ (ويروي أسلن بالتفصيل كيف بدأ يونسكو في تعلم اللغـة الإنجليزية بطريقة "اسيميل" فاكتشف من جديد حقائق لم يفكر بها من قبل مـثل: "كـون السقف فوق والأرض تحت"، وكيف أنه مع تقدم الدروس ظهرت شخصيتان: السيد والسيدة سميث ، تشكل حديثهما في المسرحية، ويروي أسلن كـذلك أن زلـة لـسان الممـثل الـذي كـان يقـوم بـدور قائد فرقة الإطفاء أعطى المسرحية الاسم الذي تعرف به الآن: المغنية الصلعاء)[١١].

إن تـشابه الحوار المسرحي مع طبيعة البناء الفني لكتاب المحادثة وما اشتمل عليه من حوارات للشخصيات أوردها المؤلف كأمثلة توضيحية، قد كان له دوره في تـسهيل مهمـة (يونـسكو) في الكـتابة الذي سرعان ما أصبح أسيرا للقلم، إذ تغـيرت معالم النص إلى شيء من الاضطراب والفوضى، وبدأت الحوارات تلقي

---

[١١] أرنولد . ب . هنجلف ، موسوعة المصطلح النقدي - اللامعقول ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ م، ص ٦١١ .

بظلال المفاجأة على من يقرأها أو يسمعها، وظهر الخلل في تصرفات الشخصيات التي بدت كأنما فاقدة لذاكرتها، وتحولت تصرفاتها إلى ضرب من الخيال، (ولما سأل النقاد يونسكو عن تعليل اختياره لعنوان المسرحية أجاب: لأنه ليس في المسرحية أية مطربة لا صلعاء ولا كثيفة الشعر! وهذا سبب كاف لاختيار هذا العنوان)[١٢]، وهذه المسرحية ناقشت قضية عقم اللغة وعجزها في أن تكون وسيلة تفاهم ناجحة بين أبناء الجنس البشري، حيث عرض المؤلف من خلالها وجهة نظره حول الطبيعة المتحجرة والآلية للكلام الاجتماعي.

إن (يونسكو) يرتكز في مسرحه على مجموعة من الأساليب لصياغة وتقديم مادته الأدبية، ويبرز من بينها أسلوبي الحلم والتهكم، فكونه يختار للمسرحية اسماً يغاير مدلول محتواها، فهذا يعني أنه أراد السخرية من موضوع أو قضية معينة.

إن فهم مسرح (يونسكو) يتطلب من القارئ أن يفسح المجال لخياله في محاولة لاستيعاب بناه الفكرية والجمالية، وفي هذا المقام تبرز ملامح مسرح العرائس- الذي تعلمه يونسكو في بداية مشواره الفني – واضحة في مسرحه، حيث يكشف (يونسكو) عن هذه الحقيقة قائلا: (مازلت أذكر أن أمي لم تكن قادرة على أن تنتزعني من عروض العرائس في حدائق لوكسمبورج. كان من الممكن أن أظل أمامها مأخوذا أياما وأياما، وما كنت اضحك مع ذلك. كان منظر تلك الدمى يملك علي حواسي وأنا أراها تتكلم وتتحرك وتتضارب

---

[١٢] لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر، ص ٢٣٨.

بالهروات، كانت تلك صورة الحياة ذاتها برغم غرابتها. كانت اصدق من الصدق ذاته برغم لا معقوليتها. كانت تلك صورة الحياة مبسطة وكاريكاتورية كما لو كان المقصود وضع الخطوط تحت الحقيقة الوحشية المهولة في سخريتها وقبحها)[١٣].

وبعد ظهور مسرحية (المغنية الصلعاء) عام ١٩٤٩م، كتب (يونسكو) مسرحيتي (الدرس) و (جاك أو الامتثال) عام١٩٥٠م، ومسرحيتي (الكراسي) و (ضحايا الواجب) عام ١٩٥١م، و (المستأجر الجديد) و (الاسكتشات السبعة) عام ١٩٥٣ م ، لكن الظهور الحقيقي لـ(يونسكو) في المسرح كان من خلال مسرحية (اميديه) عام ١٩٥٤ م التي حقق من خلالها نجاحا كبيراً، وعندما عرضت المسرحية فرقة (جان ماري سيرو) الفرنسية عام ١٩٥٨م في المعهد الفرنسي في لندن، تحدث (يونسكو) كلمة قبل العرض قال فيها: (ليس هناك ما يدعو إلى التعريف بمسرحية تعرض على المسرح فكل ما تحتاجه هو أن تعرض، ولذا فإنني لن أحاول أن أشرح لكم المسرحية التي ستشاهدونها وتسمعونها، إذ لا يمكن تفسير أية مسرحية وإنما يجب أن تمثل، فهي ليست عرضا تعليميا وإنما هي عرض حي ودليل حي. كل ما أستطيع أن أقوله لكم أن هذه المسرحية عمل بسيط ، صبياني ، وتكاد تصل في بساطتها إلى حد البدائية، ولن تجدوا فيها أي اثر للرمزية)[١٤]، ولم يستبعد أن تؤخذ قصة هذه المسرحية من الأخبار المنشورة

---

[١٣] نعيم عطية ، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو ، في: مسرح العبث ، ص ٥٠١ .

[١٤] مارتن أسلن ، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول ، ص ٣٧ .

في أية جريدة، في إشارة إلى واقعيتها وإمكانية حدوثها في الحياة مع أي فرد أو مع أية شريحة اجتماعية.

إن البدائية والصبيانية والفكر الطفولي التي لازمت مسرح (يونسكو)، ترتبط بسلسلة التراكمات الحياتية في الأفكار، التي منبعها الأصلي هو طفولته التي عايش خلالها (مسرح الدمى) Puppet Theatre ، ومهما يكن من أمر فإن الأحلام جاءت لتعبر عن المشاعر الجياشة المكبوتة المتمثلة بالوحدة والعزلة والسأم.

إن(يونسكو) ينطلق في مسرحه من نظرة عميقة وفكر حكيم وذلك عند تصويره للأحداث والوقائع المسرحية ليعبر عن عبث الإنسان بروح تهكمية ساخرة تجنح إلى الحذاقة والفكر المستنير، وذلك للعبور إلى فكر القارئ من خلال نقاط ضعفه محققا بذلك هدفه في محاولة إيصال الفكرة التي يتبناها في كل مسرحية من مسرحياته، وقد عبر أحد قراء (الاوبزرفر) اللندنية عن ذلك حينما قال: (لو شاء يونسكو أن يضع في مسرحياته بعض ما يضع في مجادلاته من وضوح وحكمة لأصبح كاتبا مسرحيا عظيما)[١٥]، فالقارئ لمسرح (يونسكو) يجهل في كثير من الأحيان حقيقة ما يعرض أمامه من أفكار لا سيما إذا كان قارئا عاديا ، فمسرح اللامعقول يدفع المتلقي نحو الاستغراب والدهشة ويفتح آفاق

---

[١٥] ليونارد كابل برونكو ، مسرح الطليعة – المسرح التجريبي في فرنسا ، ترجمة . يوسف اسكندر، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ م ، ص (١٠٧ – ١٠٨) .

التأويل، لاسيما أن(يونسكو) قد طالب من خلال برنامجه الطليعي بتطهير الفن المسرحي من كل ما يمكن أن يهدد طابع الثبات في حياة المجتمع.

وحول موضوعات مسرح (يونسكو) يشير (نعيم عطية) إلى أنها تتوزع بين موضوعات عقم اللغة و البرجوازية واللامعقول سواء في الحياة أو الموت، فموضوعة اللغة وحالة الانهيار التي اعترتها كوسيلة من وسائل التواصل والتفاهم بين الأفراد، ترتبط بموقف (يونسكو) الفلسفي من الواقع المرير الذي فرضته الحرب على أبناء الجنس البشري، ولكي يثبت (يونسكو) وجهة نظره يظهر اللغة ضمن أجواء الابتذال والمكرر، وهذا الموقف من اللغة ظهر واضحا منذ مسرحيته الأولى (المغنية الصلعاء)عام ١٩٤٩م.

إن موقف (يونسكو) من البرجوازية يتعلق بصميم موقفه كفنان، فقد عد الكاتب الذي يكون شاهدا على حقيقة عصره بأنه كاتب مبدع. وأدرك أن الواقع المادي هو جزء من الواقع الإنساني الشامل، وأن الحلم والأسطورة في حريتهما المطلقة، واللاوعي في فقدانه للمنطق، والوقوف على عبث الوجود، تكون جميعا جزءاً من الواقع الإنساني، ومع ذلك فلم يستطع أن يتقبل ذلك الجانب الأخير للوجود بوصفه الواقع الإنساني الشامل، لأنه وجد في ذلك التقبل ما تبدى له كقضاء على حقيقة الإنسان ونزول به إلى مستوى الدمى، وذلك التضييق التعسفي للواقع وتحديده بحدود ما هو مادي هو هدف الواقعية وأسلوبها، ولما كانت الواقعية في الفن هي النتاج الخالص للثقافة البرجوازية، فإن

البرجوازية تمثل بواقعيتها بالنسبة للطليعيين في وعيهم بعبث الوجود، عائقاً ضخماً في طريق تحرير الروح من المسلمات والمواصفات الجامدة[١٦].

إن مسرح (يونسكو) يركز على عرض وحدة الفرد وعزلته، وصعوبة اتصاله بالآخرين في الوقت الذي انتفت فيه كل الأسباب الموضوعية للتفاهم و أصبح الإنسان عرضة للضغوط الخارجية المهينة والانسجام الآلي بالمجتمع، إضافة إلى إذعانه للضغوط الداخلية المذلة التي تفرزها الأحداث، أما موضوعة المُوت فإن (يونسكو) يقف منها موقفا طويلا، إذ تشيع هذه الوقفة في فنه المسرحي فالموت يثير الرعب لا لأنه واقعة فظيعة في حد ذاتها، بل لأنه يجعل كل الحياة التي سبقته عبثا وسخفا، فضلا على أنه في حد ذاته لا معنى له، وقد عبر إحساس (يونسكو) بالموت عن روح العصر حيث لازم مسرحه سواء بمفهومه الجسدي أو الفكري، وهو يشيع اشمئزاز الإنسان من الواقع وشعوره بنهاية الحياة نهاية مأساوية، وفكرة الموت تبرز في معظم مسرحياته لا سيما (سفاح بلا كراء) ١٩٥٧م، و (الملك يموت) ١٩٦٢م، (لعبة الموت)١٩٧٠ م التي ناقش فيها (يونسكو) قضية استفحال وباء خبيث وقاتل في الأرض، حيث تفشل جميع المحاولات المتبعة للتغلب على هذا الوباء والقضاء عليه، وتكون النهاية انتشار الجثث بإعداد كبيرة، وتتوالي الضحايا وتتزايد لدرجة أن الحفارين لا يجدون الوقت والمكان الكافيين لدفن الجثث، ولم يحدد (يونسكو) زمان الأحداث المسرحية ومكانها، بل جعلهما مجهولين بهدف منه لأن يجعل الفاجعة كونية

[١٦] ينظر. شفيق مقار ، مقدمة خمس مسرحيات طليعية ، ص (٣٣ – ٣٤) .

تتعلق بالجنس البشري كله، وحول ذلك يقول (يونسكو): (إن الواقع كابوس لا يطاق. انظروا من حولكم ماذا تجدون؟ حروبا ودمارا وويلات، وأحقاداً واضطهادات، والموت لنا بالمرصاد، لقد خلقنا لكي نكون خالدين ومع ذلك نموت. الأمر مخيف ولا يمكن أن يحمل محمل الجد) [١٧].

ويذهب (يونسكو) في مسرحه إلى مناقشة قضايا ترتبط بالوجود، حيث يهاجم كل من يهدد هذا الوجود هجوما شديدا، ويقف موقفا حازما منه في سبيل أن يعيش الإنسان بأمن وسلام، ولا عجب أن نرى أن الوحدة تكتنف الشخصيات في مسرحه وهي تعاني من الاغتراب لا عن المجتمع فحسب وإنما عن نفسها أيضا، إضافة إلى شعورها الرهيب بالخوف والقلق والرعب من خفايا المجهول.

إن (يونسكو) يركز أساسا على أن يرى جمهوره العزلة المشتركة المتبادلة بين البشر، وخواء حياتهم اليومية من أي معنى رغم أنها تشكل كل وجودهم على هذه الأرض، ويعزز (يونسكو) ذلك حينما يقول: إنني أحس أنني لا أنتمي إلى هذا العالم على الإطلاق، وأنا لا أعرف لمن ينبغي أن ينتمي هذا العالم[١٨].

ولو حاولنا استعراض حياة الأدباء والشعراء الذين ولدوا وعاشوا في الفترة نفسها التي ولد وعاش بها (يونسكو)، لوجدنا أن نظرتهم للحياة مقاربة

---

(١٧) نعيم عطية ، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو ... ، ص (٥٠٤ – ٥٠٥) .

(١٨) يوسف عبد المسيح ثروت ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ط ٢ ، ١٩٨٥ ، ص ٤٢ .

كثيرا لنظرة (يونسكو)، لا سيما أن الواقع الذي عاشه (يونسكو) قد عانت منه أوروبا كلها، وحول ذلك يقول (ريتشارد شيشنر): (إن جميع مسرحيات يونسكو تتخذ طابع الترجمة الذاتية والاعتراف، وتعتبر مسرحياته الأولى إجلاء لما وقر في أعماقه من مخاوف شريرة شبيهة بما كان يسيطر على كافكا، وهو ما كان يعد من الأمور الشائعة في هذه المرحلة التاريخية على الأقل)[١٩].

إن مسرح (يونسكو) هو آخر ما وصل إليه المسرح العالمي بعد الحرب العالمية الثانية من غرابة وطابع فطري، ليعرض لنا في مسرحه أشكالا من التحدي غير المألوفة في مسيرة الحركة المسرحية العالمية، لذلك شكل مسرح اللامعقول ثورة تجديدية بالشكل والأسلوب، ويمكن القول أن أهم شكل للتجديد في مسرح اللامعقول يكمن في الاستخدام الفني للغة ولعناصر البنية الدرامية الأخرى.

فقد تحررت الكلمة في مسرح (يونسكو) من طابعها ومدلولها، واتجهت جمله الأدبية إلى حالة من اللاثبات، إذ طوّع لغته المسرحية بما يتماشى مع فكره ومادته الأدبية محطما استبداد اللغة بالمسرح، ومخفضاً وظيفتها إلى وظيفة نسبية لا أهمية لها[٢٠]، ولم يهتم بأن تنقل اللغة مفاهيماً موضوعية إلى المتلقي، أو تتولى

---

[١٩] جورج ولورث ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة. عبد المنعم إسماعيل ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٧٩ ، ص ١١١ .

[٢٠] ينظر . محمد جمعة ، محمود حجازي ، أوجين يونسكو ، مقدمة نصوص مسرحية ليونسكو ، القاهرة : دار الفكر ، ١٩٦٤ ، ص ٥٠ .

مهمة التعبير عن شخصياته المسرحية، وإنما كانت تحمل أشياء مغايرة لمدلولات الواقع لتوحي بذلك بأجواء العبث.

إن(يونسكو) قد هاجم اللغة هجوما حاداً محطما قواعدها المتعارف عليها والقائمة على أساس أنها وسيلة التفاهم والتخاطب بين أبناء الجنس البشري، وفي ضوء ذلك تبدو شخصياته المسرحية مختلقة في سلوكها وأنماطها الفكرية عن الإنسان الواقعي، وقد تتجلى أصالة كتاب اللامعقول (في أنهم لكي يعبروا بصورة اعنف من قبل عن رغبتهم في الاشتقاق عن هذا العالم المزيف، يمدون نطاق الهدم لكيان اللغة ذاتها)[٢١]، فانحطاط اللغة وتفككها وبدائيتها بالشكل الذي نراه في مسرح (يونسكو) ليست إلا ظاهرة دالة على فراغ الشخصيات وخوائها، ولكن لا نغفل أن كتاب أدب اللامعقول قد اعتمدوا في لغتهم على الشاعرية في العبارات والنغم. فقد ذهب (يونسكو) إلى (أن الشعر هو جوهر الدراما، لذلك فقد كان عليه أن يستخدم الكلمات في أقصى حدودها ويستخدم اللغة لدرجة الانفجار، باستخدام التضاد والمطابقة وارتباط الرنين وتكرار الكلمات للحصول على تراكيب لغوية جديدة نقية، أو لتهدم اللغة نفسها إن لم تستطع أن تعطي المعنى المراد)[٢٢]، فثورة اللغة في مسرح(يونسكو) ترتبط بثورة الشخصيات وبالمغزى الفكري الذي يعبر عن حالتي العبث واللاجدوى في الحياة.

---

[٢١] محمد جمعة ، محمود حجازي ، أوجين يونسكو ... ، ص٤٢.

[٢٢] المصدر نفسه ، ص ٤٤ .

وبما أن اللغة عند(يونسكو) قد خرجت عن طابعها المألوف وتمردت على الواقع، فكان لابد أيضا وان يتمرد الحوار المسرحي ويخرج عن طابعه أيضا، فالحوار في مسرح (يونسكو) مرتبط بحالة العجز التي تكتنف اللغة، وحالة الفشل في خلق روح التواصل بين الشخصيات،(لقد اتخذ يونسكو سلوكا جديدا تجاه الحوار مختزلا إياه إلى مركز لاستمرار التعبير عن الفعل، وفي الوقت نفسه سار على دعائم شعرية، وكشف عن أن الفشل في التواصل يمكن أن يكون إيجابيا بدلا من أن يكون تأثيره الدرامي سلبيا)[٢٣]، فمع تهشم اللغة والحوار المسرحي تتهشم دواخل الشخصيات المسرحية، فشخصيات مسرح (يونسكو) تفتقد في معظمها إلى الاستقرار، وهي تبدو صبيانية في سلوكها وأفكارها وتوجهاتها.

إن مسرحيات(يونسكو) تفتقر إلى الحوادث المتطورة وأبطالها هم مجموعة أشخاص يتكلمون كلامًا غريبا يشتمل على المفارقة الكبيرة في الأفكار والرغبات، ولكن لا تلبث خيوط تلك المفارقة وأن تلتحم مع بعضها، فبالرغم من (لغة مسرحيات يونسكو المباشرة، وواقعية مواقفه العميقة، فإن أعماله تدعى في بعض الأحيان "أعمالا بدون شخصيات مسرحية"، كما تدعى في بعض الأحيان بـ "الفارس التراجيدي" أو "الفارس الميتافيزيقي" أو "أعمالا غير مسرحية" هذه الأعمال التي تعتبر أعمالا شاعرية أولا وآخرا)[٢٤].

---

[٢٣] محمد جمعة، محمود حجازي، أوجين يونسكو.. ؛ص٢٢.

[٢٤] جاك جويشار نود، جين بيكلمان، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر، ترجمة. شاكر النابلسي، القاهرة: دار الفكر، ١٩٦٠م ، ص ٨٠.

إن المتتبع لمسرح (يونسكو) يجد أنه قد جعل الشخصيات النسائية تستحوذ على معظم الحوارات في مسرحياته، ففي مسرحية (الملك يموت) نجد أن شخصيتي (آيلايد) و (ماري) تستحوذان على الحوار المسرحي أكثر من الشخصيات الأخرى، وفي مسرحية (المستأجر الجديد) يعزز (يونسكو) حالات الفوضى والخواء الفكري والثرثرة من خلال استنطاقه لشخصية (البّوابة) بالحوارات الطويلة التي لا يمكن لها أن تتوافق مع حدود العقل والمنطق، وتأتي هذه الظاهرة نتيجة لموقف (يونسكو) العدائي من المرأة ونظرته لها بأنها مبعث للملل وعدم الاستقرار، إن (للتفاهات والكلام المبتذل في مسرح يونسكو عدة وظائف. انه يستخدم أداة للنقد الاجتماعي وللنقد الفلسفي أيضا، وذلك عندما نراه يوجه هجماته على الأخص إلى ما يسميه البرجوازية)[٢٥].

وكثيرا ما نلمح في شخصيات مسرح (يونسكو) حالات الفوضى والتناقض وذلك نتيجة لسيطرة الحالات الحلمية وسريالية المواقف على الشخصيات، لذلك فلا يمكن إغفال حقيقة أن هذه الشخصيات تتصف بعدم الاستقرار والوضوح، مما يسهم في عدم فهم مقاصدها وتوجهاتها الفكرية، ولكن تبقى أجواء العبث واللاجدوى مخيمة على تلك الشخصيات التي اختارت الخروج من الواقع إلى اللاواقع، و ذلك من خلال سكنها في بيئة حلمية تجعلها مغايرة لتصورات العقل الإنساني.

---

[٢٥] نعيم عطية ، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو ، ص ٤٩٩ .

وتظهر شخصيات (يونسكو) في أطوارها المأساوية، وهذا يعبّر في حقيقته عن مواقفها الاجتماعية فلقد (عمل يونسكو ما في استطاعته لإبراز الرعب من خلال شخوصه وتراكم الأشياء وترجمة الفعل المسرحي إلى تعابير مصوّرة، وعرض صور الخوف والأسف والندم والغربة بأشكال مرئية، والتلاعب بالكلمات وتجسيد الإنسان الآلي والتأكيد على فراغه تأكيدا مأساوياً، وتصوير أغراضه النفسية تصويرا دقيقا ووضعه في مكانه من الهرم الاجتماعي بغير رتوش)[٢٦].

ولم يتعامل (يونسكو) مع الزمان والمكان ضمن المنطق المتعارف عليه، (فلقد كتب يونسكو وكتاب الطليعة ما يمكن تسميته بدراما الساعات المكسورة، بمعنى أن شخصيات مسرحياتهم تعيش في عالم توقفت ساعاته فيتولاها الارتباك كما نرى بيرانجيه في الفصل الأخير من (القاتل) وهو يواجه ساعة واقفة لا تتغيّر قراءتها أبداً، مما يجعله كمن يجوب عالما غير واقعي انعدم فيه الزمن وكأنه في حلم أو كابوس)[٢٧]، وهذا نابع من النظرة التشاؤمية للحياة، إذ أن توقف الزمن يرتبط بحالة السأم التي يعاني منها إنسان هذا العصر في ظل توقف مسيرة الحياة نحو الطمأنينة والتقدم، وهذا التوقف للزمن يشكل في حد ذاته مغايرة للواقع، ومحاولة للوقوف في وجه مشيئة القدر.

---

[٢٦] يوسف عبد المسيح ثروت ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، ص٤٣ .

[٢٧] محمد جمعة ، محمود حجازي ، أوجين يونسكو ... ، ص٢٨.

وكما خرج (يونسكو) بالإنسان في المسرح من حدود الزمان التقليدي، نراه يخرج به من حدود المكان أيضا، فالزمن النفسي مرتبط أيضا بالمكان النفسي، أما القوانين المكانية فقوانين مقيدة ليس لها مكان في مسرح يونسكو الذي يخلو من المنطق التقليدي[٢٨].

لقد لازمت النظرة التشاؤمية القلقة كتاب اللامعقول الذين تأثروا بالواقع المأساوي للإنسان المعاصر الذي عايش مجموعة من الظواهر المشئومة التي لاحت في القرن العشرين لا سيما الحربين العالميتين الأولى والثانية، لهذا فقد سيطر الرعب ومأساوية الحياة على البنى الفكرية والنفسية والاجتماعية للشخصيات، ولا ينفصل هذا الواقع الخاص بالشخصيات عن واقع شخصيات (يونسكو) الذي يقول: (ليس لي من صور للعالم غير الزوال والوحشية والجنون والغرور واللاشيئية والرعب والكراهية اللامجدية، كل ما جربته وكل ما فهمته في طفولتي: الجنون التافه الخسيس، افانين الصراخ التي يغطيها الصمت، الظلال التي يطوقها الليل أبد الدهر)[٢٩].

ورغم أن الأحداث السياسية قد ألقت بظلالها القاتمة على مسرح (يونسكو)، إلا أنها أيضا كانت سببا مهما في تدفق عبقريته المسرحية ،إذ أنه (لو لم يكن قد ظهر (...) هتلر وقنبلة هيروشيما، لما كتب يونسكو مسرحياته التي

---

(٢٨) محمد جمعة ، محمود حجازي، اوجين يونسكو... ، ص٣٩.

(٢٩) يوسف عبد المسيح ثروت ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، ص٣٥ ،نقلا عن : - مارتن اسلن ، مسرح اللامعقول – الخراتيت ،ص(٤ -٦) .

اشتهر بها، وتتردد كثيرا في مسرح يونسكو الحلول الوحشية المجردة من الفهم محل النظام والعدالة، وكما أن للفهم عزيمته على تحسين حال رفاقه البشر، إلا أن في أعماقه على الدوام نزعة إلى تدميرهم أيضا)[٣٠].

امتاز (يونسكو) بإنتاجه الغزير من الكتابات الأدبية في مجالات المسرح والسيناريو والقصة، إضافة إلى كتاباته النقدية التي اشتملت على آراءه المختلفة في شتى الموضوعات من أدبية وسياسية وفلسفية، ومنذ أن كتب (يونسكو) مسرحيته الأولى المغنية الصلعاء عام ١٩٤٩م، أخذت تجربته المسرحية بالتطور فنياً وفكرياً مما أدى إلى تعزيز مكانته بين أدباء عصره، ويمكن تمييز ثلاث فترات حددت مسلك (يونسكو) الدرامي:

(الفترة الأولى: (١٩٤٩-١٩٥١م) وتتضمن: المغنية الصلعاء، الدرس، جاك أو الخضوع، المستقبل في البيض، وهذه مسرحيات قصيرة جداً تقع ضمن إطار ضيق، وأشخاصها بسطاء آليّون لغتهم يعوزها التجانس.

والفترة الثانية: (١٩٥١-١٩٥٤م)، وتتوجها مسرحية الكراسي، ضحايا الواجب، اميدية. وهذه المسرحيات أكثر جودة من سواها وأهم شيء فيها المشهد المسرحي (الديكور)، والأشخاص هنا أشد تعقيداً، أما الحوار فأقل تحيزاً.

أما الفترة الثالثة: فتأتي انطلاقاً من عام ١٩٥٧م، وتشمل مسرحية القاتل بدون مقابل، الكركدن، رجل الفضاء، واحتضار الملك، فهنا يظهر البطل واحدا،

---

[٣٠] نعيم عطية ، مسرح العبث ... ،ص٥٠٥ .

برانجييه، الرجل الواعي المتبصر الذي يتألم ويناضل، وهذه المسرحية محكمة البناء ولحوارها رنين أكثر تشخيصاً)[٣١] .

إن هـذا التقسيم قـد اغفل ما يقرب من ثلاثين عاماً من مسيرة (يونسكو) الأدبـية وهـي تتـضمن ما أنتجه بعد عام ١٩٧٠م، إذ أن ما يَميز هذه المرحلة هو حالـة النـضج الفـني المـتقدمة في أسـلوب (يونسكو)، إضافة إلى تقليله من حدة اللامعقـول في نـتاجاته الأدبـية، لا سـيما بعـد أن بدأ يجنح باتجاه المعالجة الأدبية للنصوص الخالدة كمعالجته لمأساة (مكبث) معالجة جديدة ومغايرة.

إن(يونـسكو) يعرض أزمة الإنسان المعاصر من خلال إضفاء البناء الحلمي الكابوسي على شخصياته وتقديمها على أساس من التناقض الفكري والعاطفي، مؤكداً في الوقت نفسه على الجوانب العبثية. وتذهـب (صليحة) في تحليلها لواقع شخـصيات مـسرح (يونـسكو) إلى أنـه يختار عـادة وضـع شخـصياته في إطـار اجتماعي واضـح بعض الشيء بل أن التجربة التي يصورها مسرحه في النهاية هي تجـربة دينـية أساسـا لا اجتماعـية، فهو يستخدم البعد الاجتماعي في تأكيد فكرة شبه دينية ، إذ يصبح الموت في مسرحه رمزاً للقانون المطلق الثابت الذي تتضاءل أمامه أهمية العقل والإنسان والتاريخ، أنه يوظف مسرحه أحيانا للاحتجاج على بعض الأوضاع الاجتماعية ولانتقاد بعض العلاقات الإنسانية[٣٢].

---

(٣١) أكرم فاضل ،لمحات من المسرح الفرنسي المعاصر ،بغداد :مجلة السينما والمسرح ، العدد ٤، السنة الأولى ، أيلول ١٩٧١م، ص١٥ .

(٣٢) ينظر . نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥ م ، ص٨٢ .

ويـنطلق (يونسكو) في موقفه الفلسفي من حالة التساؤل عن أصل الأشياء ومفهـومها الجوهـري وذلـك مـن خـلال إنكـار منطقيتها مبدئيا، وعدم التسليم تسليماً ساذجاً بأن كل شيء في مكانه الطبيعي، ومع ذلك يبدو العنصر الإنساني في مـسرح (يونـسكو) واضـحاً إلى الحـد الـذي تـصبح فـيه الشخصية التي تشبه عروسـة الماريونيت أكثر وعياً بالعمق المأساوي لأزمتها التي تدفعها باتجاه الهزيمة. وفي عالم (يونسكو) يحل العذاب النفسي محل الإسراف العاطفي، ويلازم التهريج الشخـصيات طوال مسيرتها الحلمية وكل ذلك يأتي في إطار محاولة تفريغ الواقع من طابعه المألوف وجعله واقعا أجوفاً يبعث على العبث واللاجدوى، (وواضح مـن ذلـك أن الـتهكم ذو طابـع مـزدوج: فهـو من ناحية تدميري، إذ يهدف إلى تحطـيم المظهـر المألـوف للوجـود ، وهو من ناحية أخرى بناء إذ أن التهكم يقيم أمامـنا عالمـا جديـداً. فهـو بالـنقد الـذي يمارسـه علـى الـروابط العادية للصور والكلمـات والأشـياء والـسلوك يولد فينا صداما بين الصور يفضي بنا إلى ارتياد عالم الفوضى الأصلي الذي ينحدر عنه كل عالم منطقي بعد ذلك)[٣٣]، فمهرجو (يونـسكو) يـتطلعون في حسرة إلى تحقيق العنصر الإنساني ثم فجأة يشرعون في الـتحدث عـن إنـسانيتهم ويـتطلعون إلى تحقـيقها علـى شـكل ذكـريات وأحلام وآمـال، ويبقـى الاهـتمام بالتهـريج في مسرح (يونسكو) صفة ملازمة له، وذلك حتـى يعكـس مـن خلالـه وجهـة نظـره عن الوجود ، وموقفه من أزمة الإنسان المعاصر الذي يعيش مأساة الانسحاق تحت عبء القيود المادية القاتلة.

---

[٣٣] نعيم عطية ، مسرح العبث ... ، ص٤٠٤.

ولتحقيق ذلك يميل إلى استنطاق شخصياته بلغة عبثية ساخرة، تعبّر عن صور متلاحقة من التفاهة والابتذال، محاولاً من خلال ذلك تسليط الضوء على الوضع الإنساني في ظل غياب المنطق، ففي مسرحية (المستأجر الجديد) ١٩٥٣م يحضر المستأجر للسكن، ويبدأ العاملان بنقل قطع أثاث البيت التي ترهقهما بكثرتها وبأحجامها الكبيرة، ومما يثير الانتباه هو ضيق المكان الذي لا يتسع لهذا الأثاث، وأثناء حضور المستأجر يلتقي بالمرأة البوّابة التي تتصف بالثرثرة والخواء الفكري، حيث تعبّر من خلال كثرة الكلام عن صفات التفاهة والابتذال، (إن معظم شخصيات يونسكو غبية للغاية، تحميها تماماً دروع مواقفها الاجتماعية، مما لا يجعلها تفهم أو تنطق قلقها الخاص، ومن ثم فإنهم ليسوا هم أنفسهم بل أنهم محيطهم وهذا يقدم دليلاً مرئياً على عمائهم)[٣٤].

إن الفكرة التي أرادت أن تقولها مسرحية (المستأجر الجديد) تتلخص في أن الكماليات ومنتجات المدنية الحديثة قد جاءت لتشكل عامل ضغط على الإنسان المعاصر، وهذا الواقع من شأنه أن يوصله إلى حالة من الاغتراب الفكري والنفسي عن المجتمع، لذلك فلا عجب أن نجد الشخصيات في مسرحية (المستأجر الجديد) قد جسدت (العزلة الممعنة التي يعيش فيها الإنسان الغربي البرجوازي وراء جدارين: جدار من الصمت يقيمه انهيار اللغة وانعدام الاتصال بالآخرين وهو ما تنطق به ثرثرة البوابة التي لا معنى لها في مواجهة صمت المستأجر الذي يبدو أنه ليس لديه ما يقوله لأحد ، وجدار آخر من المقتنيات، من

(٣٤) ريتشارد. ن. كو، يونسكو ، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨١م ، ص(٩٣ - ٩٤).

تـراكـم الأشـياء المادية الـتي تـزحف من حول المستأجر باختياره، حتى تعزله في الـنهاية تماماً كالحي المدفون برغبته، في قبر مظلم)[٣٥] يستحوذ ظلامه على العالم مـن حـوله، فتتـضاءل روح التواصل بين أفراده لا سيما بعد أن تفقد الكلمات معانـيها نتـيجة لسيطرة المقتنيات الجامدة على المكان وتعميقها لأزمة الإنسان وعـزلته، فـبعد أن ينهـي العـاملان نقـل الأثـاث يطلـب مـنهما المستأجر إغلاق السقف عليه:

(صوت السيد: (...) السقف ! اقفلوا السقف، من فضلكم.

العامل الأول: (إلى زميله من فوق السلم) السقف. إنه يرجوك أن تقفل السقف. لقد نسيت أن تفعل ذلك.

العامـل الثاني: (من مكانه) آه . حقاً ! (يصفق بيديه، يتم إغلاق السقف) هاك! لقد أغلق!

صوت السيد: شكراً)[٣٦].

وفي مـسرحية (الـدرس) ١٩٥٠م يعـرض يونسكو من خلال شخصيات المـسرحية (الأسـتاذ، التلميذة، الخادمة) وجهة نظره حول فكرة القوة، فالمسرحية ذات تركيب دائري وهي توحي بنشاط متصل خالٍ من المعنى ويبحث في الوقت

---

[٣٥] شفيق مقار ، مقدمة خمس مسرحيات طليعية، ص٢٨ .

[٣٦] يوجين يونسكو ، خمس مسرحيات طليعية – المستاجر الجديد ، ترجمة وتقديم . شفيق مقار ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦م ، ص٢٣٣.

نفسه على تحقيق أجواء الرعب، وذلك من خلال تحطيم القوى المعنوية للتلميذة تحطيماً تدريجياً من خلال ما يقوم به الأستاذ من ممارسات قوية، (والطالبة التي قد أتت للإستعداد من أجل درجة الدكتوراه التامة تبدأ من الموقع العالي وهي واثقة من نفسها، حيوية وطليقة اللسان. وعلى العكس فإن الأستاذ ضعيف ومتلعثم (...) ، ويخطط أداء العمل في المسرحية لإنتقال القوة التدريجي، فهو يبين فقدان الطالبة للنشاط، ونزولها إلى شيء من الببغاوية اللغوية وصرخات الألم المتكررة، وارتفاع الأستاذ إلى درجة من السيطرة الجسدية واللغوية)[٣٧]، فالطالبة التي كانت تتحدث في البداية بمرح ونشاط ومن موقع قوة، تصل بفعل نطاق السيطرة الذي يفرضه الأستاذ عليها إلى حالة من الاكتئاب والعجز، بل أن الأمر يتجاوز ذلك لتبدو الطالبة وهي تقترب من الشلل في نهاية المسرحية ليعّبر ذلك عن حالة الموت الوظيفي التي تعتريها بفعل الممارسات التي مورست عليها.

وتقوم مسرحية (الدرس) على الابتزاز اللغوي، فالطالبة تستنزف من خلال قوة الأستاذ في الصوت واللغة الدائمين واللذين لهما تأثير المنوم المغناطيسي، إن ضعفها هو قوتها، والابتزاز هو فكرة مثل صراع الارادات المتعارضة ، وهو يصبح موضوعياً ويحدد الخصم الحقيقي للمسرحية، وهو اللغة التي تتضاعف من خلالها التعقيدات والتلميحات، فعندما يبدأ الأستاذ محاضرته في علم اللغة، يتضاءل نشاط الطالبة، ويصبح صوتها كئيباً، وإجاباتها إما تميل للإذعان، أو تصبح تكراراً آلياً لكلماته، وتصل سيطرة الأستاذ على الطالبة إلى

---

(٣٧) جينيت آر مالكين ، العنف اللغوي في الدراما المعاصرة ، ترجمة . محمد السيد ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٠م ، ص (٦٢ -٦٣) .

ذروتها في قتلها/ اغتصابها والذي يتجمع مع طعنة السكين، ولكنه في الحقيقة قتل لغوي واغتصاب من خلال اللغة(٣٨).

أما (صموئيل بيكيت)(٣٩) فيعد هو الآخر من أهم كتاب مسرح اللامعقول، وإذا كان معارضوه قد اتهموه بالتعقيد والغموض وإثارة الملل، فإن مؤيديه قد وصفوه بأنه رائداً من رواد الأدب المعاصر لأنه يعد الخالق لمفهوم المسرح الجديد.

والطابع الذي يسود مسرح (بيكيت) هو المأساة الدائمة للإنسان الذي يحاول أن يهب في وجه وجوده القاصر، والخيبة المريرة التي يستشعرها إزاء مصيره المحتوم، وتبدو مسرحيات (بيكيت) في مظهرها بسيطة بل و إلى درجة السخف ، لكنها ضمت بين جنباتها كل التعقيدات التي أمكن للفطنة الإنسانية أن تورط نفسها فيها، وترسم مسرحياته صوراً لتشوق الإنسان إلى العلاقات المثالية سواء مع ذاته أو مع الوجود كله وذلك عن طريق الإيعاز بالشكوك(٤٠)

---

(٣٨) جينيت آرمالكين، العنف اللغوي في الدراما المعاصرة ، ص (٦٣ –٦٧) .

(٣٩) صموئيل بيكيت : ولد في دبلن عام ١٩٠٦ م من أبوين ايرلنديين ، وعمل في بداية حياته مدرسا للإنجليزية في باريس وكان ذلك بين عامي (١٩٢٨ - ١٩٣٠) م ، ثم إشتغل بتدريس الفرنسية في إحدى جامعات ايرلندا ، عاد إلى باريس عام ١٩٣٨ م حيث حصل على شهرة كبيرة بعد كتابته لمسرحية (في انتظار جودو)١٩٥٢م ، ثم كتب مسرحيات أخرى أهمها: لعبة النهاية ١٩٥٧م ، الشريط الأخير١٩٥٨م ، الأيام السعيدة ١٩٦١م ، وغيرها .

(٤٠) ينظر . نعيم عطيه ، مسرح العبث ... ، ص(٤٢٨ -٤٢٩) .

إن مسرح (بيكيت) يركز على معالجة قضايا ترتبط بتفاهة الوجود الإنساني وخلوه من المعنى في ظل أجواء الفراغ وهزلية الحياة التي يعيشها الأفراد،(أما مقومات مسرح بيكيت، فتبدو في: فكرة الانسلاخ عن الواقع الحي، وإبعاد الإنسان عن تاريخيته و اجتماعيته. وفي جو الرعب المذهل الذاهل الذي يسيطر على كل شخوصه. وفي محاولة قتل الوقت باللجوء إلى تفاهات وسخافات رمزية وفي الاهتمام بالتعلق الذهني بشيء قد يحصل أو لا يحصل ـ أي التوقع المليء بالهواجس السود ـ وحشد المواقف السلبية حشداً مقصوداً بغية القضاء على كل أمل أو رجاء في فرح قريب أو بعيد ، والتوكيد على انعدام الزمن، وبقاء الأشياء في موضعها، على الرغم من الحركة الظاهرية المشلولة)[٤١]، لكن فلسفة (بيكيت) العامة حول الحياة، وتحديد وجهة نظره عن الإنسان تبقى ثابتة في مسرحياته كافة التي يمكن وصفها بأنها أعمال وجودية، إذا تبدو الشخصيات من خلالها وهي تتصارع مع أشكال الوجود وذلك في محاولة لإثبات وجودها .

إن نظرة (بيكيت) نظرة دينية في جوهرها، إنها نظرة الإنسان الذي يبحث عن معنى وراء أحداث الحياة العابرة المبتذلة وعن غرض أبعد من قضاء الحاجات الطبيعية لزمان أو مكان معينين، ويتجلى في ألم الوقوف على العبث، ثم في الصراع من أجل إيجاد معنى للحياة، موقف ديني أعمق من أي قبول يسير للاعتقادات الموروثة، ويبدو أن (بيكيت) وهو يجاهد في إطار الدين المسيحي،

---

[٤١] يوسف عبد المسيح ثروت ، دراسات في المسرح المعاصر ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ط٢ ، ١٩٨٥م ، ص١٠٤.

ولكـن مـوقفه الراسخ جاء من خلال إدراكه لبؤس الإنسان وللتهديد المستمر له بالفـناء[٤٢]، لـذلك فلـم تنعـزل مظاهـر التـشاؤم عـن تلـك النظـرة، حيث عبر (بيكيت) عنها تعبيراً هزلياً، مرسخاً من خلال تكراره للمواقف، الأوجه العديدة لشقاء البشر الذي أراد من خلال تضخيمه أن يبين كم هو مروعاً وبذيئاً.

إن (بيكيت) ينطلق في مسرحه من العدمية الميتافيزيقة التي تدرس ظاهرة الإنـسان دراسـة ذاتـية بعـيدة عـن الموضـوعية، مـتجاوزة بذلك الحواجز المادية للوجود البشري وعرض هذا الوجود عرضاً سلبياً عارياً، أي وضع الإنسان أمام مـصيره بوصـفه كائـناً فـريداً لا تـربطه بالمجـتمع أيـة روابـط، لأن جميع الروابط مواضـعات اجتماعـية ينبغـي عـدم الاعـتراف بهـا، فالظاهـرة الإنسانية ظاهرة عـشوائية غـير قـصدية وغـير غائـية[٤٣]، والعدمـية مـن الـصور المرتبطة بحالات اللاجـدوى الـتي تتأسـس مـن خلال عبثية الحياة، وذلك في ضوء انحطاط القيم والمبادئ الإنـسانية، حيث تتخذ من التفكير والسلوك صورة للتعبير عن الأحداث والوقائـع واضـعة الإنـسان أمـام حـالات الـبحث عـن الحيوية المتعلقة بالوجود الإنـساني، فهـي (تعني في مضمونها وشكلها وفي كل تفرعاتها سلب التاريخ من مـضمونه الـتطوري وقيمه الإنسانية، ونكران كل القيم التي جاهد الإنـسان، عبر تـاريخ وجـوده الحـضاري والمدنـي، على تثبيتها وتركيزها وتأصيل جذورها. إن السلب والعزل هما الركنان الأساسيان في العدمية الميتافيزيقية، ولهذا فبطل مثل هـذا المسرح ليس فقط بطلاً ممزقاً بشكل دائم وقائماً خلف نفسه، ولكنه مثل من

(٤٢) ينظر. ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعه ...، ص ٩٨.

(٤٣) ينظر. يوسف عبد المسيح ثروت، دراسات في المسرح المعاصر، ص ١٠٥.

يتصارع مع أقنعته)[٤٤]، فإذا كانت العدمية قد تغلغلت في أدب (بيكيت)، فإنها قد إرتبطت بمواقف محددة تجاه أزمة الإنسان في الوجود الذي يعيش فيه حياة العبث واللاجدوى بكل أشكالها، لتقدم العدمية بذلك حالة أشبه بالغثيان والقلق الميتافيزيقي.

وتعد مسرحية (في انتظار جودو) ١٩٥٢م لـ (بيكيت) من أهم مسرحيات أدب اللامعقول، حيث توصف بأنها أروع ما كتب (بيكيت) وذلك لأنها تعرض لنا شخصيات لها من الجاذبية ما يهيئ إمكانية التعاطف معها لا سيما بعد إدراك ووعي واقعها الإنساني، ويطالعنا المؤلف منذ البداية بشخصيتي (استراجون) و (فلاديمير) دون أن يمهد للقارئ بالحديث عن شخصياته وعن أبعادها بالشكل الذي عهدناه في المسرح الواقعي.

ويبدو (استراجون) وهو يتصارع مع حذائه، حيث يظهر أنه يشعر بالعذاب في ظل حالة الاستلاب التي تسيطر عليه، أما (فلاديمير) فيبدو وهو يتقدم بخطوات قصيرة ثابتة وساقاه متصلبتان ومتباعدتان ، حيث يقدم لنا المؤلف من خلال هذا الدخول دلالة على المرض والانحطاط ليبدو مثل (معظم الشخصيات في عالم بيكيت، رجل يعاني آلاماً، لقد أصيب بفتق يمنعه من الضحك...وهو لا يكف عن الخروج لقضاء حاجاته الطبيعية بلا أية قيم روحية فيه، الإنسان قد غاص في وحل الجسد وأصبح عاجزاً عن الارتفاع فوق الوظائف والضرورات الجسمية ، التي هي في نهاية الأمر، الأمور اليقينية الوحيدة

---

(٤٤) يوسف عبدالمسيح ثروت، دراسات في المسرح المعاصر ،ص١٠٥ .

التي يعرفها)[٤٥]، فهذه الشخصيات هي أفكار تقدم على شكل أشخاص تعبّر عن حالة الإحساس بالعبث من خلال ما يبدو عليها من تفكك وانسحاق.

إن العلاقة القديمة الغريبة التي تربط بين شخصيتي (فلاديمير) و(استراجون) في مسرحية (في انتظار جودو) لا تؤسس لحالة التفاهم بينهما، إذ أن لغة التفاهم والوعي المشترك تبقى معدومة بين الشخصيات لتنقل بذلك صور الضياع والانحلال، وهذه (الشخصيات لا تتحرك بأرض معروفة وهي تحمل ذكريات غامضة وآمال اكثر غموضاً، وهي تحتفل بشكل دراماتيكي بأعمارها الكبيرة وذكرياتها المفقودة منذ أمد بعيد بانتظار الذل الأبدي الذي يجلبه لها الموت ولو أنها لا تموت، إنها قد تفقد قدرتها على الحركة وقد تتلاشى احساساتها وحواسها ولكنها لا تفقد مطلقاً أحاسيسها بنفسها، وبما أن الزمن لا يمكن أن يتوقف فإن المعنى الذي تشير له هو أنها خالدة...، إن هذه الشخصيات تتحدث لأي إنسان، لأنفسها، وكذلك لا لشخص معين، وهي لا يمكن إسكاتها إلا بالموت)[٤٦].

ويفتقر مسرح (بيكيت) إلى شخصية البطل بالمعنى السائد في المذاهب المسرحية الأخرى ، فقد ابتعد كتّاب اللامعقول عن أن تكون لشخصية البطل حدودها وأفكارها وملامحها التي تحقق استقلالها وأهدافها التي تسعى إلى تحقيقها،

---

(٤٥) ليونارد كابل برونكو ، مسرح الطليعة ... ، ص(٥٧ —٥٨) .

(٤٦) موسى السوداني ، دراسات في المسرحية الحديثة ، بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٥م ، ص٥٤.

مما ترتب على ذلك تحريرها من البناء المسرحي التقليدي كعدم الثبات في سنها أو جنسها أو ملامحها في المسرحية نفسها.

وتتأسس أنظمة العلاقات بين الشخصيات في مسرح (بيكيت) بشكل زوجي حتى أنه يعد مسرح الشخصيات الزوجية، فقد نجد في مسرحه امرأتين متخاصمتين من أجل رجل واحد، أو صديقين قديمين تربطهما علاقة غريبة، أو زوجة تتصارع مع زوجها الطاعن في السن، إذ يبدو بذلك (أن كل شخصية في مسرحياته تقف ضد الأخرى، وكل فعل ضد الآخر. والعلاقة مع الآخرين تبدو ضرورية لمجهود اللعب بالحياة، كما أن الحوار يبدد وجود شكل من أشكال التوتر..هذا التوتر الذي هو وجودنا. إن الرقة ضرورية، كما أن الكراهية مكونات سيكولوجية للرابط، تعالج دائماً بالسخرية التي تمزج التهكم بالعاطفة والعاطفة بالذات، ذلك لأن الشخصيات مرتبطة بتمييز المأساة العامة والتهكم بالذات لأن الرباط يبقى غير قادر على العمل ولا يمكن أن يحول المأساة مطلقاً، وكذلك لأن كل واحد يستعمل الآخر مدعياً الاتصال معه)[٤٧].

إن أحداث مسرحية (في انتظار جودو) تبدو كأنها سلسلة من العشوائيات غير المترابطة، فقد فقدت اللغة أهميتها كوسيلة للتخاطب وذلك من أجل إظهار التناقضات في الحياة من خلال حالات الصراع المستفحلة بين الشخصيات البشرية، والتي تسهم في تعميق المفارقة بين الواقع الحياتي المعاش وبين حلم الإنسان في تلك الحياة.

---

[٤٧] جاك جويشار نود ، جين بيكلمان ، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر ، ص(٧٥ -٧٦) .

ولكـي يعمق (بيكيت) معاناة الشخصيات ويظهر مدى حالة الضياع التي تجتاحها، فقـد سـعى في مـسرحه إلى جعـل المكـان المسرحي وموجوداته مجهولة المعالم:

(فلاديمير: أننا في انتظار جودو.

استراجون: آه.. (فترة صمت) هل أنت واثق أن هذا هو المكان؟

فلا ديمير: ماذا؟

استراجون: الذي يجب أن ننتظر فيه.

فلا ديمير: لقد قال بقرب شجرة (ينظر إلى الشجرة) هل ترى أشجاراً أخرى؟

استراجون: ما نوعها ؟

فلا ديمير: لست ادري، صفصافة.

استراجون: وأين أوراقها؟

فلاديمير: لا بد أنها ذبلت...

استراجون: أنها لا تنبت أغصانا أخرى

فلاديمير: ربما ليس هذا موسمها.

استراجون: يبدو إلى أنها أميل إلى أن تكون شجيرة.

فلاديمير: شجيرة صغيرة.

استراجون: شجيرة.

فلاديمير: إلى أي شيء تحدق ؟أتريد أن تقول أننا أتينا إلى مكانٍ خطأ؟) [٤٨].

وتبقى شخصيتا (فلاديمير) و(استراجون) تجهل حقيقة المكان ولاتجد تفسيراً لجوهره الموضوعي، وهذا يعبّر عن حالة التشتت الفكري الذي تعيشه الشخصيات مما يجعلها عاجزة عن مد جسور التواصل حتى مع المكان الذي تقطنه، فهي تعيش فوضى الجهل بالمكان محكومة بالضياع والاغتراب، فطبيعة المكان تعبرعن طبيعة قاطنيه، فهو يصور لنا مأساوية الواقع الإنساني من خلال حالة التجريد التي تسيطر عليه وعلى موجوداته لا سيما تلك الشجرة الجرداء عديمة الأوراق التي تعبر عن التشوه النفسي والاجتماعي للشخصيات.

وإذا كانت أزمة الشخصيات تتعمق من خلال تلك العلاقة العبثية مع المكان ، فإن حركة الزمن أيضا تؤثر تأثيراً بالغاً على الشخصيات، لا سيما أن مسرح اللامعقول يوصف بأنه مسرح اللازمن أو مسرح الساعات المكسورة، كما أسلفنا، ففي مسرحية (في انتظار جودو) تبدأ رحلة الشخصيات (معاكسة

---

(٤٨) صموئيل بيكيت ، مسرح العبث – مسرحية في إنتظار جودو ، ترجمة . فايز إسكندر ، القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م ، ص ١٣ .

لـزماننا، فجمـيع تلك الشخصيات هي شخصيات ميتة، بمعنى أنها تخطت حاجز اللحظة الوجودية وعاشت فيه ، فالزمن توقف في لحظة ما من الوجود)[٤٩].

إن كـتاب المـسرح الطليعـي يؤسـسون جمالـيات مـسرحهم علـى حالـة الاخـتلاط فيما بين الأمكنة والأزمنة وإلغاء الفواصل بينها، إذ أنهم يؤمنون بأنه لا تـوجد حقـيقة مطلقـة، فهم يخرجون بالزمان و المكان من الحتمية إلى النسبية وذلـك لتـسهيل الـبحث عـن الحقيقة الإنسانية التي تتخفى في العوالم الإنسانية المجهولة.

وبمـا أن شخصيات (في انتظار جودو) تعبّر عن الحقائق الأساسية المرتبطة بالوضـع الإنـساني، فإنهـا تـسعى إلى افـتراض الأشياء في غير موضعها المألوف مستخدمة أسلوب التهكم، وساعية إلى النزول لأعماق الإنسان من خلال الحلم الذي هو نشاط روحي قد يحقق المعرفة لحقائق النفس الإنسانية، ولهذا ومن أجل رفـض واقعـية الأشـياء فقـد (عني مسرح اللامعقول بعالم الحلم مؤكداً أن الجهد المـبذول لنقل الواقع إلى المسرح نقلاً حرفياً هو خداع للمتفرج، إذ يحمله على أن يـتوهـم أن مـا من حقيقة سوى الواقع. وهـذا نظر منقوص إلى الحقيقة لأن الكثير مـنها يكمـن في أحلامنا وخيالاتنا. وقد استهوى شكل الحلم مسرح اللامعقول،

---

[٤٩] شفيق عبود مهدي المهدي ، الزمن في العرض المسرحي ، (أطروحة دكتوراه غير منشورة) ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦م ، ص ١٠٤ .

فكل شيء في الحلم سهل وممكن واكثر المغامرات غرابة واستحالة يمكن خوضها في الحلم)[٥٠].

إن شخصيات (في انتظار جودو) تتصرف بنوع من الغموض وتسيطر عليها الثرثرة الزائدة، ومما يسهم في غموض الأفكار التي تطرحها هو تلك الحالة من التفكك وعدم التسلسل المنطقي للأحداث ، ثم أن لغة الشخصيات هي لغة الرموز التي تظهر من خلال الأحلام والأساطير، (لغة يتم التعبير بها عن التجربة الداخلية وعن المشاعر والأفكار كما لو كانت تجارب حسيّة أو وقائع تجري في العالم الخارجي. وهي لغة ذات منطق خاص مغاير تماماً لذلك المنطق التقليدي المتعارف عليه الذي يحكمنا في ساعات اليقظة: منطق لا تحكمه العلية وقوانين الزمان والمكان والهوية بل تحكمه الشدة والكثافة والتداعي)[٥١]، وهي لغة لها وقعها وتركيبها الخاص الذي يهيئ لها إمكانية أن تكون لغة الأحلام والأساطير، لذلك فلا عجب أن تكتسب الشخصيات في مسرح اللامعقول صفات الثرثرة والهذيان بصورة تبعث على القلق وتنقلنا نحو صعوبة في إدراك مكنونات المعاني.

ويبقى (بيكيت) شخصياته تعيش حالة اللاجدوى والانتظار الذي لا يحقق لها شيئاً، فمأساة الشخصيات قائمة من خلال فكرة انتظار الذي لا يأتي، ويجب الإشارة إلى أن علاقة اللاجدوى في النفس البشرية قد تظهر من خلال (تلك الوضعية الغريبة في النفس حين يصبح الخواء بليغاً، حين تتحطم سلسلة

---

(٥٠) نعيم عطية ، مسرح العبث ... ، ص٤٠٥ .

(٥١) شفيق مقار ، مقدمة خمس مسرحيات طليعية ، ص ٣٦.

الحركات اليومية، حين يفتش القلب عبثاً عن الرابطة التي تربطه ثانية، فيكون الانفصال ويحدث الاغتراب)[٥٢]، عن النفس وعن الواقع المحيط، إذ تبدو على الشخصيات حالة الظلم والمعاناة التي يفرضها الواقع.

إن كلاً من (فلاديمير) و(استراجون) يمتلك الصفات الإنسانية الأساسية، لكنهما لا يمتلكان أي طموح أو أي غرض خاص، ولا يمتلكان بيتاً أو وطناً، وبما أنهما ليسا بطلين غلبهما مرور الزمن وتطور التاريخ، فانهما يتحملان حياتهما ويملانها بالتفكير واللعب والتكلم بل و التفكير بالانتحار، فمشاكلهما المتمثلة بالجوع والخوف والألم هي مشاكل الوجود البشري نفسه، وهما يظهران بجلاء ماذا يعني أن يكون الإنسان في المكان الذي ينتظران فيه، إضافة لشعورهما بأن مصيرهما يساوي مصائر الموتى[٥٣]، ومع ذلك فهما يتحليان بالشجاعة والإقدام من خلال وفائهما وموقفهما الإيجابي المعادي للظلم.

و إذا كان (بيكيت) قد بنى مسرحية (في انتظارجودو) على ثيمة الانتظار اللامجدي الذي تعيشه الشخصيات، فإنه في مسرحية (لعبة النهاية) ١٩٥٧م قد جعلنا أمام رحيل لا معنى له، إذ أن رحيل(كلوف) وصعوبة حركته لا يتحققان مثلما لا يتحقق وصول (جودو) الميئوس منه.

وتسيطر في (لعبة النهاية) بل وفي مسرح (بيكيت)، فكرة الحياة كلعبة (ذلك أن محاولة اللعب ظاهرة مقاومة كما في (جودو) من أجل الرغبة في التحرر

---

(٥٢) يوسف عبد المسيح ثروت ، دراسات في المسرح المعاصر ، ص٧ .

(٥٣) ينظر . موسى السوداني ، دراسات في المسرحية الحديثة ، ص (٥٨ -٥٩)

من العدم (...)، إن الصراع بين محاولة اللعب واللعب أثناء الانهيار الذاتي مصحوباً دائماً بوعي لا معقولية الحياة واختصارها)[٥٤]، إذ تبقى هذه الظاهرة حالة من حالات اللهو وقتل الزمن بالنسبة للشخصيات التي تتصور أن مرور الوقت سوف يحقق لها في النهاية إمكانية الحل لأزمتها، لكن ذلك لا يتحقق فمثلما يبدو الانتظار لا مجدياً في مسرحية (في انتظار جودو)، يصبح الرحيل في مسرحية (لعبة النهاية) عبئاً ثقيلاً أيضاً،ولا يمكن له أن يحقق الفائدة للشخصيات.

في مسرحية (لعبة النهاية) يبدو كل من (هام) و (كلوف) وهما يقيمان في حجرة جرداء يشع فيها نور باهت من نافذتين صغيرتين تطلان على أرض خالية وعلى بحر خاو، و(هام)الذي يقيم في كرسيه هو شخص ضرير ومشلول الساقين، وهو في الواقع يعيش محكوماً لإحساس العجز والفراغ واللاشيء، ليمثل بذلك البقية الباقية من عالم متحلل ومنقرض، بينما لا تنفصل طبيعة الأجواء التي يعيشها (كلوف) عن تلك التي يعيشها (هام)، وهو لا يمكن له أن يتحرك إلا بصعوبة بالغة فهو يعيش قيود الواقع وعثراته، بينما تبقى مشاعر الكراهية والاضطراب تشيع بينه وبين (هام) أثناء الأحداث، وحينما يظهر كل من (ناج) و (نل) فإن ما يثير الانتباه في ظهورهما هو حياتهما الخاوية الرتيبة لا سيما حينما يظهران في صندوقي القمامة في دلالة على مأساوية الواقع الإنساني.

---

[٥٤] جاك جوبشار نود ، جين بيكلمان ، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر ، ص٧٤.

إن (لعبة النهاية) هي المسرحية الاستاتيكية (الساكنة) حقاً التي توسمها رواد المسرح في جودو، فالمسرحية الأولى بالقياس اليها تفيض بالحركة، والحوادث هنا لا أمل ولا تطلّع، فلقد حانت النهاية قبل أن تبدأ المسرحية، وسواء رحل (كلوف) أو لم يرحل، فإن ذلك لا يغير شيئاً، ويقول (هام): أن النهاية كائنة في البداية ، ومع ذلك نواصل السير.(٥٥)

إن المشهد الذي يبدو عليه (هام) وهو في وسط المسرح ووجهه مغطى بمنديله الملطخ بالدم، بينما يقف (كلوف) قرب الباب يرقبه ساكنا، يؤكد أن لكل شخصية ما يكفيها من الضياع والألم، (إنها شخصيات مسجونة طواعية في حركات درامية خاصة تماماً مثل شخصيات (جلسة سرية) التي ترفض ترك غرفتها (الجحيم) عندما يفتح الباب)(٥٦).

ويمكن وصف مسرحية (لعبة النهاية) بأنها قصيدة ميتافيزيقية درامية، يتطلب تذوقها حساسية خاصة، وهي تتشابه مع مسرحية (مالون يموت) من ناحية تركيبها وأسلوب بنائها، فها هو (مالون) الذي أقعده الشلل في فراشه لا يكاد يرى من نافذته إلا ركناً من السماء، وجزءاً من منزل عبر الشارع، بينما تلوح من الباب أمام ناظريه ذراع متقلصة وهو يبقى مستلقياً ينتظر النهاية.

ومما يبدو أن مؤلفات (بيكيت) هي صدى لصوت شاعر يعلن في نبرة حاسمة عن نهاية حياته وحياة أمثاله الذين يشعرون مثله بالاحتضار ويتحدثون

---

(٥٥) ليونارد كابل برونكو ، مسرح الطليعة ... ، ص٧٦ .

(٥٦) جاك جويشار نود ، جين بيكلمان ، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر ، ص٧٧.

عنه، فهو يصف ذلك النزول أو الانحدار البطيء الذي يؤدي من الجحيم إلى الجحيم ماراً بالألم والانهيار واليأس، ليبدو البطل عند (بيكيت) بلا حرية في التصرف، وإنما يحيا داخل دائرة خاوية قد أغلقت بإحكام، وأسلم العنان لعدم الإدراك وللجنون والصمت(٥٧).

وهذه الشخصيات تبدو أزمتها وحالة الانهيار التي تعتريها واضحة لا سيما حينما تتوصل إلى قناعات تؤكد حتمية وجودها وحتمية عجزها أمام أخطار وممارسات كل القوى المحيطة في الوقت نفسه، لذلك تبقى هذه الشخصيات محكومة بالغموض والقلق وبالقوى الخفية التي توجه حركاتها وسكناتها، (فلا غرابة إن تحدثت شخصيات بيكيت عن حياتها، تارة كأنها شيء انتهى، وتارة أخرى كأنها مهزلة لا تزال قائمة، دون أن تدرك شيئاً عن هذه الحياة وذلك الموت، اللذين لا وجود لهما إلا من حيث اللفظ فحسب. أما من حيث الواقع الملموس فلا معنى لهما ولا وجود. إنها صورة حمقاء لتلك الحياة التي فقدت مبرراتها. والشيء الوحيد الذي تحتفظ به هذه الشخصيات، هو القدرة على الكلام، لذلك فإن الكلمات تصدر عنها لتبرزها عقلاً يفكر ونفساً تدرك)(٥٨).

إن (بيكيت) يعمق الشعور بالاغتراب والعزلة واللامعقول من خلال إيجاز العبارات والتقطيع والتكرار والإكثار من استخدام الصمت، وهو يخلق

---

(٥٧) ينظر . لطفي فام . المسرح الفرنسي المعاصر ، ص٢٦٤ .

(٥٨) المصدر نفسه ، ص٢٦٥.

شخصيات تستأثر بانتباهنا ويمكن لها أن تكون ممثلة للإنسانية حيث تجسد الوقائع الأساسية بلغة ومواقف عبثية ساخرة تعبر عن صور متلاحقة من التفاهم والابتذال، وترتبط بتمثيل التجربة الإنسانية وبحركة الوجود الإنساني في ظل غياب المنطق.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية .

١ - إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الإنسان ، القاهرة ، مكتبة مصر ،ب ت .

٢- ابر أهيم ، السيد ، ما بعد الحداثة – نظرة في تاريخ المفهوم ، في : الحداثة وما بعد الحداثة ، تحرير صالح ابو اصبع واخرون ، عمان : جامعة فيلادلفيا ، ط ١ ، ٢٠٠١ م .

٣ -إبراهيم ، عبد الله ، المركزية الغربية – إشكالية التكون والتمركز حول الذات ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٨ م .

٤- احمد ، قيس هادي ، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١، ١٩٨٠ م .

٥ -اسكندر ، نبيل رمزي ، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٨ م .

٦ - أسلن ، مارتن ، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول ، ترجمة . صدقي عبد الله حطاب ، الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء ، ١٩٧٠ م .

٧ - افلاطون ، جمهورية افلاطون ، ترجمة . حنا خباز ، بغداد : مكتبة النهضة ، ١٩٨٦م .

٨ - افلاطون ، جمهورية افلاطون ، ترجمة . حنا خباز ، بيروت : دار الكاتب العربي ، ب ت .

٩- آل ياسين ، جعفر ، فلاسفة يونانيون – العصر الاول ، بغداد : مطبعة الارشاد ، ١٩٧١ م .

١٠- انجلز ، فريدريك ، لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الالمانية ، ترجمة وتقديم . فؤاد ايوب ، دمشق : دار دمشق للطباعة والنشر ، ب ت .

١١_انيكست ، أ ، تاريخ دراسة الدراما – نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس،ترجمة . ضيف الله مراد ، دمشق : وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، ٢٠٠٠ م .

١٢ -اويزرمان ، ثيودور ، تطور الفكر الفلسفي ، ترجمة . سمير كرم ، بيروت : دار الطليعة ، ط ١ ، ١٩٧٧ م .

١٣ -اينز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ترجمة . سامح فكري ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨ م .

١٤ -_باومان ،باربارا . اوبرله ، بريجيتا ،عصور الأدب الألماني : تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة هبة شريف ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠٢ م .

١٥ -البشلاوي ، عبد الحليم ، مقدمة مسرحية الآلة البشرية ، ترجمة . انور المشري ، القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٦٣ م .

١٦ - براد بروك ، ميوريل ، إبسن النرويجي ، ترجمة . فؤاد كامل وكامل يوسف، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٦٤ م

١٧ - بردیائیف ،نیقولاي ، أصل الشیوعیة الروسیة ، ترجمة . فؤاد کامل ، القاهرة : الدار المصریة للتألیف والترجمة ، ١٩٦٦ م.
١٨ - بردیائیف ، نیقولاي ، رؤیة دستیو فسکي للعالم ، ترجمة . فؤاد کامل ، بغداد : دار الشؤون الثقافیة العامة ، ط١ ، ١٩٨٦ م .
١٩- بردیائیف ، نیقولاي ، العزلة والمجتمع ، ترجمة . فؤاد کامل ، بغداد : دار الشؤون الثقافیة العامة ، ط٢ ، ١٩٨٦ م
٢٠ - برنال ، ج . د ، العلم في التاریخ ، م ٢ ، ترجمة . شکري ابراهیم سعد ، بیروت : المؤسسة العربیة للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ م .
٢١ - برونکو ، لیونارد کابل ، مسرح الطلیعة – المسرح التجریبي في فرنسا ، ترجمة . یوسف اسکندر ، القاهرة : دار الکاتب العربي ، ١٩٦٧ م .
٢٢- بروستاین، روبرت ،المسرح الثوري،ترجمة . عبد الحلیم البشلاوي ، القاهرة : دار الکاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٤م.
٢٣ - بوخینسکي ، تاریخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ترجمة . محمد عبد الکریم الوافي ، لیبیا – طرابلس : مکتبة الفرجاني ، ١٩٦٨ م .
٢٤- بوخینسکي ، مدخل إلى الفکر الفلسفي ، ترجمة . محمد حمدي زقزوق وآخرون ، القاهرة : ١٩٧٣ م .
٢٥ - بوکانان ، آر . إیه ، الآلة قوة وسلطة ، ترجمة. شوقي جلال ، الکویت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠٠ م .
٢٦- بولتون ، مارجوري ، تشریح المسرحیة ، ترجمة . دریني خشبة ، القاهرة : مکتبة ألا نجلو المصریة ،١٩٦٢ .
٢٧- بیکوك ، رونالد ، الشاعر في المسرح ، ترجمة . ممدوح عدوان ، د مشق : مطبعة وزارة الثقافة ، ١٩٧٨ .
٢٨- تامر ، فاضل ، اللغة الثانیة – في إشکالیة المنهج والنظریة والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحدیث ، بیروت : المرکز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٤ م .
٢٩- التکریتي ، جمیل نصیف ، المذاهب الأدبیة ، بغداد : دار الشؤون الثقافیة العامة ، ١٩٩٠ م .
٣٠- تورین ، آلان ، نقد الحداثة – الحداثة المظفرة ، ج ١ ، ترجمة . صیاح الجهیم ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٨ م .
٣١- تیغیم ، فیلیب فان ، المذاهب الأدبیة الکبرى في فرنسا ، ترجمة . فرید انطونیوس ، بیروت – باریس : منشورات عویدات ، ط ٢ ، ١٩٨٠ م .
٣٢_ ثروت ، یوسف عبد المسیح ، دراسات في المسرح المعاصر ، بغداد : منشورات مکتبة النهضة ، ط ٢ ، ١٩٨٥ م .

٣٣_ثروت ، يوسف عبد المسيح ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ط٢ ، ١٩٨٥ م.
٣٤_جارتن ، هـ . ف ، الدراما الالمانية الحديثة ، ترجمة . وجيه سمعان ، القاهرة : مركز كتب الشرق الأوسط ، ١٩٦٦ م .
٣٥_الجابري ، علي حسين ، الإنسان العربي بين إغترابين أم بين قرنين ؟ في : الفلسفة والإنسان العربي في القرن الحادي والعشرين ، اعمال المؤتمر الفلسفي العربي الثاني لبيت الحكمة ، بغداد : بيت الحكمة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م .
٣٦_جارودي ، روجيه ، نظرات حول الإنسان ، ترجمة . يحيى هويدي ،القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٨٣م.
٣٧_جمعة ، محمد حجازي ، محمود ، أوجين يونسكو ، مقدمة نصوص مسرحية ليونسكو، القاهرة : دار الفكر ، ١٩٦٤ م .
٣٨_حاتم ، عماد ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية ، ليبيا : الدار العربية للكتاب ،ط٢ ،١٩٨٤ م.
٣٩_ حرب ، سعاد ، الأنا والآخر والجماعة – دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه ، بيروت : دار المنتخب العربي ، ١٩٩٤ م .
٤٠_حمودي ، تسعديت آيت ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر ، ط١ ،١٩٨٦ م .
٤١_خان ، ارشي ، العولمة والإيمان بالألفية الليبرالية السعيدة لائحة جديدة للهيمنة والمجانسة ،في : العولمة أثارها في الاقتصاد العربي ، بغداد : بيت الحكمة ، بحوث ومناقشات ندوة بغداد من ١٤ – ١٦ نيسان ٢٠٠٢ م .
٤٢_خشبة ، دريني ، اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة :وزارة الثقافة الارشاد القومي ، ١٩٦١ م .
٤٣_ الخطيب ، عبد الله ، الإنسان في الفلسفة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢ م .
٤٤_الدلجي ، احمد بن علي ، الفلاكة والمفلوكون ، النجف : مطبعة الآداب ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥ م .
٤٥_صبحي ، احمد ، في فلسفة الحضارة – الحضارة الإغريقية ،القاهر ة : المؤسسة الثقافية الجامعية ، ١٩٧٧م.
٤٦_صليحة ، نهاد ، المسرح بين الفن والفكر ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥ م .
٤٧_رسل ، برتراند ، حكمة الغرب ، ج ١ ، ترجمة . فؤاد زكريا ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٣ م .
٤٨_رسل ، برتراند ، حكمة الغرب ، ج ٢ ، ترجمة . فؤاد زكريا ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٩٨٣م.
٤٩_رسل ، برتراند ، هل للإنسان مستقبل ؟ ترجمة . علي حيدر سليمان ، بغداد : شركة التايمس للطبع والنشر المساهمة ، ١٩٨٥ م .

٥٠_رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من ارسطو إلى ألان ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٨ م.
٥١_ زكريا ، فؤاد ، أراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ م .
٥٢_سعد ، حسن ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م .
٥٣_السوداني ، موسى ، دراسات في المسرحية الحديثة ، بغداد : وزارة الاعلام ، ١٩٧٥ م .
٥٤_شاخت ، الإغتراب ، ترجمة . كامل يوسف حسين ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ م.
٥٥_شاكر ، عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠١ م.
٥٦_شورون ، جاك ، الموت في الفكر الغربي ، ترجمة . كامل يوسف حسين ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ١٩٨٤ م.
٥٧_الشيخ ، محمد ، المثقف والسلطة – دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر ، بيروت : دار الطليعة ،ط١ ،١٩٩١م.
٥٨ _عباس،فيصل، الفلسفة والإنسان - جدلية العلاقة بين الانسان والحضارة، بيروت : دار الفكر العربي ، ط١ ، ١٩٩٦ م .
٥٩- العذاري، طارق ، المسرح التعبيري ، اربد : دار الكندي للنشر والتوزيع، ب ت .
٦٠- عطيتو ، حربي عباس ، ملامح الفكر الفلسفي عند اليونان ، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٢ م .
٦١- العشماوي ، محمد زكي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، بيروت : دار النهضة العربية ، ب ت .
٦٢- عوض ، يوسف نور ، نقد العقل المتخلف ، بيروت : دار القلم ، ط١، ١٩٨٥م .
٦٣- غيث ، عاطف ، الموقف النظري في علم الاجتماع ، الإسكندرية : دار الكتب الجامعية ، ١٩٧٢ .
٦٤- فام ، لطفي، المسرح الموقف الفرنسي المعاصر ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤ م.
٦٥- فرايري ، باولو، تعليم المقهورين ، ترجمة. يوسف نورعوض ، بيروت : دار القلم ، ط١ ، ١٩٨٠م.
٦٦- فرنر ، شارل ، الفلسفة اليونانية ، ترجمة . تيسير شيخ الأرض ، بيروت: دار الانوار ، ط١ ، ١٩٦٨ م .

٦٧- فيورباخ ، لودفيج ، أصل الدين ، ترجمة . أحمد عبد الحليم عطية ، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ١٩٩١ م.
٦٨- فوكوياما ، فرانسيس ، نهاية التاريخ ، ترجمة . حسين الشيخ ، بيروت : دار العلوم العربية ١٩٩٣.
٦٩- فوكو ، ميشيل ، إرادة المعرفة ، ترجمة . مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، بيروت : مركز الانماءالقومي ، ١٩٩٠ م.
٧٠- كامو ، ألبير ، الإنسان المتمرد ، ترجمة . نهاد رضا ، بيروت : منشورات عويدات ، ط٢ ، ١٩٨٠ م.
٧١- الكبيسي ، محمد علي ، ميشال فوكو – تكنولوجيا الخطاب ، تكنولوجيا السلطة ، تكنولوجيا السيطرة على الجسد ، تونس : دار سيراس للنشر ، ١٩٩٣م.
٧٢- كرم ، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، القاهرة : دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٧٩ م .
٧٣- كرم ، يوسف ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، القاهرة : دار المعارف ، ط٦ ، ١٩٧٩ م.
٧٤- كرانستون ، موريس ، سارتر بين الفلسفة والأدب ، ترجمة . مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت : منشورات دار مكتبة الحياة ، ب ت .
٧٥- كريب ، أيان ، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس ، ترجمة . محمد حسين غلوم ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٩٩م .
٧٦- كو ، ريتشارد . ن ، يونسكو ، ترجمة . مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨١ م .
٧٧- لوك ، هيوم ، روسو ، العقد الاجتماعي ، ترجمة . عبد الكريم أحمد ، القاهرة : مطبعة مصر للطباعة والنشر ، ب ت .
٧٨- مالكين ، جينيت آر ، العنف اللغوي في الدراما المعاصرة ، ترجمة . محمد السيد ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٠ م .
٧٩- ماركس ، كارل ، بؤس الفلسفة ، ترجمة . أندريه يازجي ، دمشق : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٨ م .
٨٠- ماركوز ، هربرت ، الإنسان ذو البعد الواحد ، ترجمة . جورج طرابيشي ، بيروت : دار الآداب ،ط ٣ ، ١٩٨٨ م.
٨١- ماركوز ، هربرت ، العقل والثورة ، ترجمة . فؤاد زكريا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م .
٨٢- ماكوري ، جون ، الوجودية ، ترجمة . إمام عبد الفتاح امام، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٨٢ م .
٨٣- المهدي ،شفيق عبود مهدي ،الزمن في العرض المسرحي ، (أطروحة دكتوراه غير منشورة) ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ م .

٨٤- مصطفى ، محمد توفيق ، مقدمة الأعمال المختارة – سترندبرج ،ج١ ، الكويت: وزارة الارشاد والإنباء ، ١٩٧٠ م .
٨٥- مجموعة من المفكرين ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة – حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، ترجمة . محمد الشيخ وياسر الطائري ، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١ ،١٩٩٦ م .
٨٦- محمد ، علي عبد المعطي ، تيارات فلسفية حديثة،ج١ ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٥ م .
٨٧- مكاوي ، عبد الغفار ، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ م .
٨٨- مكاوي ، عبد الغفار ، البلد البعيد ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ م .
٨٩- الموسوي ، عبدالله حسن ، الفلسفة والتربية ومتضمناتها ، في : مستقبل الفلسفة المعاصرة في الوطن العربي والعالم ، بغداد : بيت الحكمة، ٢٠٠٢ م .
٩٠- موردخ ، ايريس ، سارتر ... المفكر العقلي الرومانسي ، ترجمة . شاكر النابلسي ، القاهرة : دار الفكر ، ب ت .
٩١- ميليت فرد . ب ، وز ميله ، فن المسرحية ، ترجمة . صدقي حطاب، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ م
٩٢- نود ، جاك جويشار . بيكلمان ، جين ، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر ، ترجمة . شاكر النابلسي ، القاهرة : دار الفكر ، ١٩٦٠ م .
٩٣- نيكول ، الارديس ، المسرحية العالمية ، ج ٥ ، ترجمة . نور شريف ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ م.
٩٤- هنجلف ، أر نولد . ب ، موسوعة المصطلح النقدي – اللامعقول ، ترجمة . عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ م .
٩٥- هنيك ، فالتر ، الدراما الحديثة في المانيا ، ترجمة وتقديم . عبد عبود ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٨٣ م .
٩٦- هويدي ، يحيى ، مقدمة في الفلسفة العامة ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٥ م.
٩٧- هير قليطس ، جدل الحب والحرب ، ترجمة وتقديم وتعليق . مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، ط٢ ، ١٩٨٣م.
٩٨- وايت ، هيدن ، واخرون ، البنيوية وما بعدها – من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ترجمة . محمد عصفور ، تحرير .جون ستروك ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٩٦ م .
٩٩- ولورث ، جورج ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة . عبد المنعم إسماعيل ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٧٩ م .

١٠٠- يسبرز ،كارل ، القنبلة الذرية ومصير الانسان ، تقديم. كمال الحاج ، بيروت : منشورات عويدات ، ط١ ، ١٩٥٩ م .
١٠١- يسبرز ، كارل ، نهج الفلسفة ، ترجمة وتقديم .عادل العوا ، دمشق : دار الفكر ، ١٩٧٥م.

ثانياً :- المعاجم والموسوعات .

١. ابن عربي ، محمد بن علي الحاتمي ، رسالة في بيان اصلاحات الصوفية في الفتوحات المكية ، منشورة في ذيل التعريفات للجرجاني ، القاهرة ، ١٩٣٨م.
٢. الرازي، محمد بن أبى بكر ، مختار الصحاح ، بيروت : دار الكتاب العربي ،١٩٨١ م.
٣. الفراهيدي ، الخليل بن احمد ، كتاب العين ،ج٤، تحقيق . مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي ،بغداد : ١٩٨٢ م .
٤ . مجموعة من العلماء والأكاديميين السوفيات ، الموسوعة الفلسفية ، تحرير . م . روزنتال و ي . يودين ، ترجمة . سمير كرم ، بيروت : دار الطليعة ، ط ٥ ، ١٩٨٥ م .

ثالثاً: الدوريات

١. أبو زيد ، احمد ، التنوير في العالم العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، مجلة عالم الفكر ،العدد ٣ ، يناير – مارس ، ٢٠٠١م.
٢. احمد ،وليد خالد ،فوكوياما ونهاية العبث بالتاريخ ، بغداد : ملتقى الرواد ، مجلة الرواد، العدد ٣ ، ١٩٩٨ م.
٣. اسكندر ، فايز ، موريس ميترلنك والمذهب الرمزي في المسرح ، القاهرة: وزارة الثقافة مجلة المسرح ، العدد ٢٩ ،مايو ١٩٦٦ م .
٤. تيزيني ،طيب ،بيان في النهضة والتنوير العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٣ ، يناير – مارس ٢٠٠١ م.
٥. جاسم ، حياة ،مسرح العبث واللامعقول بين النقدين الغربي والعربي، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، مجلة الأكاديمي ، العدد ٤ ، ١٩٨١ م.
٦. الجزائري ، سليم ،مقدمة مسرحية الدخيل لموريس ميترلنك ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة الأقلام ، العدد ٨ ، آب ١٩٩٠
٧. الجزائري ، محمد مجدي ، من البراكسيس الماركسي إلى النشاط الإنساني عند فوكوياما ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة ابداع ، العددان ٢،٣،فبراير ومارس ١٩٩٩م .
٨. خليف ، فتح الله ، الاغتراب في الإسلام ، الكويت : وزارة الإعلام ، مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الأول ، ١٩٧٩ م .
٩. رافيندران ، سنكران ،جاك دريدا ونظرية التفكيك ، ترجمة . خالدة حامد ، بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد ٣٤ ،٢٠٠١ م .

١٠. الربيعو ، تركي علي ، في الخواء الثقافي وظاهرة انتشار المسوخ ، عمان : مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان ، مجلة نزوى ، العدد ٢٢ ، ابريل ٢٠٠٠م .
١١. سخسوخ ، احمد ، جورج بوشنر – خمسون عاماً على رحيله ، القاهرة : الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية ، مجلة فنون ، العدد ٣٢، السنة الثانية ، ابريل ١٩٨٧م .
١٢. شاهين ، عمر ، الأسس النفسية لمسرح اللامعقول ، القاهرة: مطابع شركة الاعلانات الشرقية، مجلة المجلة ، العدد ١٩٦٣،٧٨م.
١٣. عبد الوهاب ،فاروق،المذهب التعبيري في المسرح،القاهرة : مسرح الحكيم ، مجلة المسرح ، العدد ٨ ، ١٩٦٤ م.
١٤. فرح ، إلياس ، المستقبل في منظور صدام حسين ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة آفاق عربية ، العدد٨،٧،تموز – آب ٢٠٠٠م .
١٥. فاضل ، اكرم ، لمحات من المسرح الفرنسي المعاصر ، بغداد : مجلة السينما والمسرح ، العدد ٤ ، السنة الأولى ، أيلول ١٩٧١ م.
١٦. فوكوياما ، فرانسيس ، نهاية التاريخ – الرد على المتنقدين ، بدون مترجم ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١١ ، تشرين الثاني ١٩٩٠م.
١٧. مزيان ، عبد الرحمن ،التناتولوجيا –جثة علم الموت تتكلم الازهار ، بيروت: الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع ، مجلة كتابات معاصرة ، المجلد التاسع ، العدد ٢٣، آذار – نيسان ١٩٩٨م.
١٨. منهايم ، كارل ، العزلة الاجتماعية ، ترجمة . إحسان محمد الحسن ،بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة،مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد٣ ، ١٩٩٣م.
١٩ – اليوسف ، سمير ، مارتن هيدجر والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة ، عمان : مؤسسة عمان للصحافة والإنباء والنشر والإعلان ، مجلة نزوى ، العدد٢١ ،يناير ٢٠٠٠ م .

رابعاً: النصوص المسرحية.

١. بيكيت ، صموئيل ، مسرح العبث – مسرحية في انتظارجودو ، ترجمة . فايز أسكندر ،،دراسة وتقديم. نعيم عطية وآخرون ، القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م.
٢. تريدويل ، صوفي ، الآلية ، ترجمة وتقديم . يوسف الشاروني ، الكويت : وزارة الإعلام ،١٩٨٨ م.
٣. سارتر ، جان بول ، الأبواب المقفلة ، ترجمة .هاشم الحسيني ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، ب ت .
٤. سارتر ، جان بول ، الذباب ، ترجمة . حسين مكي ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، ب ت .
٥. سارتر ، جان بول ، الشيطان والإله الطيب ، ترجمة . غياث حجار ، بيروت: دار الاتحاد ، ط٢ ، ب ت .
٦. سترندبرج ،اوغست ، لعبة حلم ، ترجمة .ابراهيم وطفي ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٢ م .

٧. مارسـل ، جبرييل ، من الأعمال المختارة (١) – رجل الله والقلوب النهمة ، ترجمة وتقديم . فؤاد كامل ، الكويت : وزارة الأعلام ،١٩٧١ م .
٨. مارسـل ، جـبرييل ، مـن الاعمال المختارة (٢) – روما لم تعد في روما والمحراب المضيء ، ترجمة وتقديم.فؤاد كامل ، الكويت :وزارة الإعلام ، ١٩٧٢م.
٩. مارسل، جبرييل ، من الأعمال المختارة (٣) - طريق القمة والعالم المكسور، ترجمة وتقديم . فؤاد كامل ، الكويت : وزارة الإعلام، ١٩٧٣م.
١٠. ميترلـنك ،مـوريس ، بلياس وميليزاند ، ترجمة . محمد غنيمي هلال ، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٤ م .
١١. ميترلـنك ، موريس ، العميان ، ترجمة . عبود كاسوحة ، تقديم . نادية كامل، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٨ م .
يونـسكو ، يـوجين ، خمـس مـسرحيات طليعـية – المـستأجر الجديـد ، تـرجمة وتقديم . شفيق مقار ، القاهرة: وزارة الثقافة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ م.



المؤلف في سطور

الدكتور يحيى سليم البشتاوي

* مواليد الأردن - محافظة اربد - 1971م.
* حصل على شهادة دكتوراه فلسفة في (الفنون المسرحية) اختصاص الأخراج المسرحي/ جامعة بغداد 2003م.

من مؤلفاته:

1. بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر ، دار الكندي، 2004م.
2. المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ، دار الكندي ، 2004م.
3. الوظيفة وموتها في العرض المسرحي ، امانة عمان ، كتاب تحت الطبع
4. المسرح والواقع -دراسة في عناصر البنية الدرامية ، كتاب تحت الطبع

* نشر عددا من البحوث والدراسات في المجلات والصحف الأردنية.
* عمل مخرجا وممثلا ومساعدا للمخرج ومصمما ومنفذا للإضاءة في عدد من العروض المسرحية ، وشارك في عدد من المهرجانات المحلية والعربية.

Bibliotheca Alexandrina
1503161

دار الكندي للنشر والتوزيع
الأردن - أربد - تلفاكس (7244323) ص . ب 893